



Bibliotheca Alexandrina



0571209



جامعة عين شمس
كلية الآداب
قسم الحضارة الأوروبية القديمة

الأصالة والتقليد في كوميديات بلاوتوس

دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير

من الباحث

أحمد فهمي عبد الجواد حسن

المعيد بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية

بأحاديث موماج - جامعة جنتوبج الواحدى

إشراف

الأستاذ الدكتور

محمد محمد حسن وهبة

المعيد السابق لأحاديث عين شمس

وأستاذ الأدب اليونانى واللاتينى بالكلية

الدكتورة

تيسير محمد الطناوى

المدرس بأحاديث عين شمس

١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ
لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ

جامعة عين شمس
كلية الآداب

صفحة العنوان:

اسم الباحث : أحمد فهمي عبد الجواد حسن

الدرجة العلمية : ماجستير

القسم التابع له : قسم الحضارة الأوروبية القديمة

اسم الكلية : الآداب

الجامعة : عين شمس

سنة التخرج : ١٩٩٣

التقدير : جيد جداً مع مرتبة الشرف

رسالة ماجستير

اسم الباحث : أحمد فهمى عبد الجواد حسن
عنوان الرسالة : الأصالة والتقليد فى كوميديات بلاوتوس
اسم الدرجة : ماجستير

لجنة الإشراف

الاسم : أ.د. محمد محمد حسن وهبة
الوظيفة : أستاذ متفرغ بكلية الآداب - جامعة عين شمس - قسم الحضارة الأوروبية
القديمة - العميد السابق لكلية الآداب جامعة عين شمس
تاريخ البحث : / / ٢٠٠٣م

الدراسات العليا

ختم الإجازة : أجازت الرسالة بتاريخ : ٢١ / ٦ / ٢٠٠٣م

موافقة مجلس الجامعة

/ / ٢٠٠٣م

موافقة مجلس الكلية

٢١ / ٦ / ٢٠٠٣م



[Handwritten signature]

الإهداء

إلى

أبي

أمي

أطال الله عمرهما

زوجتي

ابني محمد

بأرك الله فيهما

شكر وتقدير

يسعدنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذى الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور/ محمد محمد حسن وهبة ، العميد الأسبق لكلية الآداب جامعة عين شمس وأستاذ الأدب اليوناني واللاتيني ، الذى شرفت بالتلمذة على يديه أثناء سنوات الدراسة بالكلية ، ثم سعدت بإشراف هذا العالم الجليل على عملى فى رسالة الماجستير ، حتى أنهل من علمه الغزير ، وأكون ضمن تلامذته الكثيرين الذين أصبحوا ملء السمع والبصر ، فسعدت بتوجيهاته الواعية لى وأخذه بيدى وتخليه ما صادفتى من عقبات ، ولم يخل علي بما لديه من علم واسع ومعرفة متدفقة ، وبذل فى بحثى مجهوداً كبيراً فى تقويمه ، حتى استوى على عوده وأصبح بحثاً علمياً . والله أسأل أن يحفظه ذخراً لطلاب العلم ، وأن يجعل جهده معى فى ميزان حسناته يوم القيامة ، وأن يجزيه عنى خير الجزاء .

وخالص الشكر والتقدير والعرفان للعالم الجليل الأستاذ الدكتور/ عبد الحليم نور الدين عميد كلية الآثار بالفيوم ، والرئيس السابق للمجلس الأعلى للآثار ، على ما بذله معى من جهد وما قدمه لى من نصائح سديدة ، والله أسأل أن يعلى من شأنه ويسدد خطاه . ويسعدنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذتى الأستاذة الدكتورة / سعاد الأصفر أستاذ اللغة الإيطالية بآداب عين شمس التى شرفت بالدراسة على يديها أثناء سنوات الكلية ، على مساعدتها العلمية لى فى مجال هذا البحث.

كما يطيب لى أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان للدكتورة الفاضلة / تيسير محمد الطناوى المدرس بقسم الحضارة الأوربية القديمة بكلية الآداب جامعة عين شمس ، التى ساهمت فى الإشراف على هذا البحث وتقويمه ، والله أسأل أن يجعل جهدها فى ميزان حسناتها يوم القيامة .

وخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور/ عصمت نصار رئيس قسم الفلسفة بآداب بنى سويف ، على مساعداته العلمية لى ، ووقوفه بجانبى حتى نهاية البحث ، فجزاه الله عنى خير الجزاء .

كما أتوجه بخالص شكرى وتقديرى إلى الدكتور / أحمد طه وهبة
والدكتور / يسرى محمود المدرس بآداب سوهاج على ما بذلاه معى من جهد فى مراجعة
الأخطاء النحوية واللغوية ، وتزويدهما لى بالنصائح العلمية .

أيضا أتوجه بعظيم شكرى وتقديرى إلى الأستاذ الفاضل / محمد عبد الله عبد
الجواد ، الذى بذل معى جهداً كبيراً فى طباعة هذا البحث وتهذيبه حتى خرج بهذه الصورة ،
فجزاه الله عنى خير الجزاء .

كما أتوجه بخالص شكرى وتقديرى إلى السادة العاملين بمكتبة كلية الآداب جامعة
عين شمس ، وبمكتبة جامعة القاهرة المركزية ، وقاعة المراجع ، والمعهد الفرنسى للآثار
الشرقية ، كل باسمه ، على مساعداتهم لى ، وتيسير مهمتى فى جمع المادة العلمية .
أيضا ، أشكر كل من ساهم معى ولو بالقليل ، بإمدادى بمرجع ، أو مقالة ، أو نصيحة
كلا باسمه ، جزاهم الله عنى خير الجزاء .

والله ولى التوفيق

الفهرس

المقدمة: [أ-ث]

الباب الأول: كوميديات بلاوتوس بين التأثر والتأثير [٦٦-١]

الفصل الأول : مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين [٢٧-١]

- بلاوتوس ومعاشرته من الضعفاء الرومان ٤-١

- الكوميديا البلاوتية في ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية ١٠-٤

- المسرح البلاوتي - آلياته وتقنياته ٢٧-١١

الفصل الثاني : الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس [٦٦-٢٨]

- مسرحية "التوأمان مينايخموس" Menaechmi ٣٤-٣٢

- مسرحية "وعاء الطيب" Aulularia ٤٠-٣٥

- مسرحية "الأختان باخخيس" Bacchides ٥٠-٤١

- مسرحية "الحويل" Rudens ٥٦-٥١

- مسرحية "الأسرى" Captivi ٦١-٥٧

- مسرحية "أمفيتريو" Amphitruo ٦٦-٦٢

الباب الثاني : المضمون الاجتماعي في الكوميديا البلاوتية [١٣٤-٦٧]

الفصل الأول : طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد [١٠٢-٦٧]

- العلاقة بين السيد والعبد ٧٨-٦٨

- عقاب العبيد ٨٧-٧٩

- تمجيد الذات ٩٢-٨٨

- من العروة إلى العبودية ٩٧-٩٣

- من العبودية إلى الحرية ١٠٢-٩٨

الفصل الثاني : موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية [١٣٤-١٠٣]

أولاً: الحب ١٠٥-١٠٣

- العاهرات كمرکز رئيسي لطلب أموال العشاق ١٠٩-١٠٥

- العاشق البلاوتي ١١٥-١٠٩

ثانياً : الحياة الزوجية ١٢١-١١٥

- الزوجة الصليطة المتملطة ١٢٧-١٢٢

- الزوجة الرقبة وعقاب الأزواج ١٣١-١٢٧

- الضميمة كطراز للزوجة الرومانية ١٣٤-١٣٢

الباب الثالث : العناصر الرومانية في الكوميديا البلاوتية [٢٠٤-١٣٥]

الفصل الأول : تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية [١٥٤-١٣٥]

- الإشارات الزمنية والمكانية ١٤٣-١٣٧

- إشارات إلى المملكات السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية ١٥٤-١٤٤

الفصل الثاني : الآلهة الرومانية في المسرح البلاوتي [١٧٠-١٥٥]

- الإله جوبيتر واليلة الطويلة في مسرحية "أمفيتريو" ١٦٢-١٦٠

- موقفة الخصيان تجاه الآلهة ١٦٧-١٦٣

- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية ١٧٠-١٦٨

الفصل الثالث : السمات النغمية والأسلوبية في الكوميديا البلاوتية [٢٠٤-١٧١]

أولاً : البناء اللغوي في العبارة البلاوتية ١٨٠-١٧١

ثانياً : البناء البلاغي للحوار البلاوتي ١٨٣-١٨١

- التورية والتلاعب بالألفاظ ١٨٩-١٨٣

- الجناس والسجع ١٩٣-١٨٩

- مطبوع الروابط وحروفه العطفية ١٩٤-١٩٣

- الامتناع والتضارير البلاغية ٢٠١-١٩٥

- التناقض وسوء الفهم ٢٠٢-٢٠١

- التفسير والفاظ التوحيد ٢٠٤-٢٠٣

الخاتمة : ٢٠٧-٢٠٥

الاختصارات : ٢٠٩-٢٠٨

المصادر والمراجع : ٢١٦-٢١٠

..... ملخص الرسالة العربية :

..... ملخص الرسالة الإنجليزية :

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

"تيتوس ماكيوس بلاوتوس" T.M.Plautus هو اسم ضخم في عالم المسرحية اللاتينية ، وعلم من أعلام هذا اللون من التعبير الفني ، وأحد الركائز العظمى التي استندت إليها المسرحية الرومانية بل اللغة اللاتينية ذاتها .

ولد بلاوتوس في عام ٢٥٤ ق.م في سارمينا بإقليم أومبريا الإيطالي وتوفي في عام ١٨٤ ق.م ، كتب - على أرجح الأقوال - إحدى وعشرين مسرحية وصلتنا جميعاً ، وإن كانت بعض المصادر تضيف إلى أعماله مسرحيات أخرى بلغت في مجموعها مائة وثلاثين ، إلا أن هذا أمر مبالغ فيه ، وتظهر الدراسة لهذه المسرحيات أنها لم تكن لبلاوتوس ، لكن الثابت منها له هي هذه المسرحيات المذكورة ، والتي ترجمت إلى أغلب اللغات الأوروبية وكان لها تأثير عظيم في سير وتطور المسرح الأوروبي في عصر النهضة وما تلاه .

كانت مسرحيات بلاوتوس تعتمد في أساسها على أصول يونانية من الكوميديا الأتيكية الحديثة ، وكان يتبع في هذا خط سير المسرحي الكوميدي مناندروس ويقتبس منه ، لكن بلاوتوس لم يكن مجرد ناقل أو مترجم للتراث اليوناني بل إن أعماله كانت زاخرة بالعناصر الرومانية التي تعد دليلاً على أصالته الخالصة .

وكانت سيطرة بلاوتوس على اللغة اللاتينية تجعل من مسرحياته أعمالاً تفيض بالأصالة ومن شخصياته نماذج تمتلئ بالحياة والنشاط والحركة ، فتعبيراته المستحدثة المبتكرة كانت تضيء عليها طعماً خاصاً بها لا يشاركه فيه إلا القليل . فقد أعطى شخصياته لمسات خفيفة الظل فيها تنوع وحياة وجلال فاق بها من اقتبس منهم .

فالرجل عند بلاوتوس ، إما حر أو عبد ، والحر إما شاب وإما شيخ ، والشاب طائش والشيخ بخيل ، والعبد مخادع يحاول مساعدة سيده الشاب لكي يتمتع بحبه ، والأحرار الذين بلغوا أرذل العمر يلعبون دوراً هاماً في مسرحيات بلاوتوس ، فهم يُخدعون وتُسلَب منهم أموالهم ، وكل العبيد يشتركون في خاصية واحدة وهي إخلاصهم لسيدهم الشاب ومساعدته على بلوغ مآربه عن طريق الحيلة والخداع . وعندما يتعرض بلاوتوس للزوجات ، فهو عادة يسخر من تسلطنهن على أزواجهن ومن كراهية أزواجهن لهن ، ولكن هناك شخصيات نبيلة مثل شخصية " ألكمينا " في مسرحية " أمفيثريو " .

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت بلاوتوس ومسرحياته إلا أنه يظل مجالاً ثرياً للبحث العلمي ، فهناك كثير من النقاط التي لم يتناولها الدارسون بالعمق الكافي ، وأبرزها موضوع " الأصول الإغريقية " التي استقى منها بلاوتوس مسرحياته .

ونظراً لما يشغله موضوع الأصالة والتقليد من أهمية بالغة في الأدب الروماني ، جاء اختياري لهذا الموضوع لمعرفة إلى أي مدى كان بلاوتوس أصيلاً وإلى أي مدى كان مقلداً ، وقد ساعدني في اختيار هذا الموضوع الاتجاه الذي سلكته الباحثة (N.Zagagi) لإظهار جوانب الأصالة عند بلاوتوس في موضوع البواعث الغرامية في الكوميديا البلاوتية ، ونظراً لأن موضوعها كان يعالج جزئية صغيرة في المسرح البلاوتي ، فقد جاء اختياري لأبواب هذه الرسالة ، لمعالجة بعض جوانب الأصالة والتقليد في موضوعات أخرى عند بلاوتوس .

ونظراً لندرة الدراسات العربية التي تتعرض لموضوع هذا البحث فقد اعتمدت - إلى حد كبير - على المتاح من المراجع الأجنبية وأهمها كتاب فراينكل وفيستاوي:

Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922)

Westaway (M.A), The original element in Plautus , cambridge (1917)

ولأنه لا يوجد اختلاف يذكر بين الباحثين على أن أهم ست كوميديات بلاوتية هي :

- مسرحية " التوأمان ميناخيموس "

- مسرحية " وعاء الذهب "

- مسرحية " الأختان باكخيس "

- مسرحية " الحبل "

- مسرحية " الأسيران "

- مسرحية " أمفيتريو "

فقد جاء اختياري لهذه المسرحيات لتكون هي محور الدراسة في هذا البحث إلى جانب بعض الإشارات من المسرحيات الأخرى .

ولتحقيق الهدف المرجو من هذه الرسالة رأيت أن أتناولها على النحو التالي :

يأتي الباب الأول منها بعنوان " كوميديات بلاوتوس بين التأثير والتأثير " ويقع هذا الباب في فصلين ، الفصل الأول بعنوان " مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين " ويضم ثلاثة عناوين :

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان .

- الكوميديا البلاوتية في ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية .

- المسرح البلاوتي - آلياته وتقنياته .

وأتعرض في هذا الفصل إلى تأثير بلاوتوس على من أتى بعده من الشعراء الرومان وكذلك أثر بلاوتوس على الكوميديا الأوروبية ، وكذلك إلقاء نظرة عابرة على المسرح البلاوتي وآلياته وتقنياته نظراً لارتباطها بالموضوع وأهميتها في عرض وتحليل مسرحياته .

الفصل الثانی بعنوان "الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس" وأتبع فى هذا الفصل أسلوب المقارنة بين النص الإغريقى والنص اللاتينى لإظهار مدى تأثر بلاوتوس بالأصول الإغريقية التى استقى منها مسرحياته .

والباب الثانی بعنوان "المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتية" ويقع هذا الباب فى فصلين ، الفصل الاول بعنوان "طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد" ، ويضم خمسة مباحث - العلاقة بين السيد والعبد .

- عقاب العبيد .

- تمجيد الذات .

- من الحرية إلى العبودية .

- من العبودية إلى الحرية .

والفصل الثانی بعنوان "موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية" وهو ينقسم إلى قسمين هما (الحب والحياة الزوجية) ، يضم الأول عنوانين :

- العاهرات كمركز رئيسى لسلب أموال العشاق .

- العاشق البلاوتى .

ويضم الثانى ثلاثة عناوين :

- الزوجة السليطة المتسلطة .

- الزوجة الرقبية وعقاب الأزواج .

- ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية .

وأتناول فى هذا الباب مضمون العلاقات بين العبيد والسادة وكذلك موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية ، لإظهار أصالة المضمون الاجتماعى ، وتصوير بلاوتوس للحياة الرومانية الواقعية من خلال كوميدياته .

والباب الثالث بعنوان "العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية" ويقع هذا الباب فى ثلاثة فصول ، يأتى الفصل الأول منها بعنوان "تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية" ، ويضم عنوانين :

- الإشارات الزمانية والمكانية .

- إشارات إلى العادات والنظم .

والفصل الثانى بعنوان "الآلهة الرومانية فى المسرح البلاوتى" ويضم هذا الفصل ثلاثة عناوين :

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة فى مسرحية "أمفيتريو" .

- موقف الشخصيات تجاه الآلهة .

- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية .

والفصل الثالث بعنوان "السمات اللغوية والأسلوبية في الكوميديا البلاوتية " ، ويضم هذا الفصل عنوانين :

- البناء اللغوي للعبارة البلاوتية .

- البناء البلاغي للحوار البلاوتي .

وأتناول في هذا الباب المؤثرات الرومانية في المسرح البلاوتي ، من إشارات إلى العادات والنظم والآلهة الرومانية وكذلك بعض المحسنات البديعية التي اعتمد عليها بلاوتوس في إحداث الفكاهة وإثارة الضحك .

ولم يكن إتمام هذا البحث أمراً هيناً ، فقد صادفني فيه عدة صعوبات كان من أهمها ، صعوبة عقد المقارنات في الفصل الثاني "الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس " ، فقدان المصادر اليونانية يجعل المقارنة ضعيفة جداً بين بلاوتوس وغيره من شعراء الكوميديا الأتيكية ، وهو ما كان يمثل عبئاً كبيراً على الدارسين المحدثين الذين بذلوا قصارى جهدهم في محاولة تحليل الكوميديات ، وتحديد الابتكارات البلاوتية ، لكن معظم هذه الدراسات المقارنة أطلق عليها مقارنة المعروف بغير المعروف خاصة وأن معظمها كان يعتمد على الشذرات .

ولكن بعد الاكتشافات البردية الحديثة لبعض مسرحيات منانديروس أصبح هناك سهولة نوعاً ما في التعرف على بعض النماذج التي اقتبس منها بلاوتوس أصول مسرحياته ، وقد ساعدنا كثيراً في هذا الجانب المقارن ، الاكتشاف الحديث لمسرحية "المخادع مرتين" لمانانديروس وهي الأصل الإغريقي لمسرحية "الأختان باكخيس" أما بالنسبة للمسرحيات الأخرى فقد اعتمدت على بعض الشذرات من جهة ، وآراء الدارسين من جهة أخرى .

وأخيراً أتوجه بخالص الشكر والامتنان إلى أستاذي الجليل الأستاذ الدكتور / محمد محمد حسن وهبة ، لمدته يد العون لي طوال مشوار هذا البحث .

والله الموفق؛

الباحث

الباب الأول: كوميديات بلاوتوس بين التائر والتائير

الفصل الأول : مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان
- الكوميديا البلاوتية في ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية
- المسرح البلاوتي - آلياته وتقنياته

الفصل الثاني : الأصول الإغريقية لأمو كوميديات بلاوتوس

- مسرحية "التوأمان مينايخموس" Menaechmi
- مسرحية "وعاء الطهي" Aulularia
- مسرحية "الاختان ياخفيس" Bacchides
- مسرحية "العبل" Rudens
- مسرحية "الأميران" Captivi
- مسرحية "أمفيتريو" Amphitruo

الفصل الأول : مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان
- الكوميديا البلاوتية في ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية
- المسرح البلاوتي - آلياته وتقنياته

— بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان:

لما كان الأديب هو مرآة عصره فكان لازماً على من يتصدى لدراسة واحد منهم تتبع المؤثرات التي ساهمت في تكوينه من جهة ، وأثره الذي خلفه من بعده من جهة أخرى ، وذلك ليتسنى لنا الوقوف على مكانته الأدبية وتقييم مدى تفاعله مع البيئة التي نشأ فيها ، وسوف نحاول في الصفحات التالية الكشف عن المصادر التي استقى منها بلاوتوس شاعريته وكذلك الأثر الذي خلفه في تلاميذه من كتاب الكوميديا.

كانت للكوميديا التي كتبها بلاوتوس جانبيتها بالنسبة لشعب روما في القرن الثالث ق.م.، فقد اختار موضوعات مسرحياته من الكوميديا اليونانية الحديثة ، ولم يكن أول من نحى هذا المنحى بل سبقه كتاب رومانيون آخرون اقتبسوا رواياتهم من كتاب المسرح اليوناني ، فقد سبقه إلى ذلك ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus) (٢٨٤ - ٢٠٤ ق.م) ، وجنايوس نافيوس (Gnaeus Naevius) (٢٧٠ - ٢٠١ ق.م) ، وكوينتوس إنسيوس (Quintus Ennius) (٢٣٩ - ١٦٩ ق.م) ومن بعده كايكيليوس ستاتيوس (Caecilius Statius) (٢١٩ - ١٦٨ ق.م) ، وترنتيوس أفير (Terentius Afer) وقد سمي هذا النوع الذي يعتمد على تقليد النماذج اليونانية بالياتاي (Palliatae).

كان لبلاوتوس منذ بداياته شخصيته المستقلة وآراؤه النقدية الخاصة التي ظهرت في بعض مسرحياته ، فمن ذلك مثلاً أنه عاب على جنايوس نافيوس نزعة النقدية الساخرة التي كانت تتمثل في انتقاده اللاذع لرجال الحكم والسياسة مما قاده إلى السجن . ولأن بلاوتوس كان يفضل طريق الاعتدال على طريق النقد السياسي ، نجده يشير إلى المصائب التي وقعت على رأس زميله في مسرحية الجندي المغرور (Miles Gloriosus) (أبيات ٢١١-٢١٢)^(١):

Nam os collumnatum poetae esse indauidi barbaro,
quo i bini custodes semper totis horis occubant .

لقد سمعت أن لشاعر أجنبي وجهاً يستند على عمود ،

الذي يراقبه زوج من الحراس دائماً ساعات طويلة

وفي بعض عناوين مسرحيات نافيوس نجد بعض الشخصيات النمطية للكوميديا اليونانية الحديثة ، نذكر منها على سبيل المثال مسرحية "المنافق" (Colax) . ومن الجدير بالإشارة أن

(١) دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الروماني ترجمة محمد سليم سالم .مراجعة محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، مركز كتاب الشرق (١٩٦٤) ، ص ١٧٠ وما بعدها.

وقد أطلق على نافيوس "الشاعر الأجنبي" (Barbaro) من قبل الشاعر اليوناني ، مؤلف الأصل الذي أخذ عنه بلاوتوس هذه المسرحية ، خاصة وأن اليونانيين أطلقوا على الأجانب تسمية (Bárbapoi) ، ومنها اشتقت كلمة "بربري" (Barbarus) . لكن الكلمة اليونانية لم تكن تعني أيهما الأولى البغضاء والكراهية ، إذ لم تكن أكثر من كلمة "أجنبي".

بلاوتوس له مسرحية تحمل هذا العنوان نفسه ولم يقطع النقاد بوجود ثمة تأثير من عدمه بينهما، ويخبرنا ترنتيوس أن نايفيوس وبلاوتوس قد نقلوا هذه المسرحية عن مناندروس . ويشير هنتر (Hunter) إلى أنه في الوقت الذي كان فيه الجيل الأول من كتاب المسرح الروماني (اليفيوس أندرونيكوس ، وجنايوس نايفيوس ، وكوينتوس إنفيوس) شغلة نشاط في المجالين التراجيدي والكوميدي ، نجد بلاوتوس قد كسر هذه القاعدة وحصر نفسه في مجال الكوميديا^(١)؛ لذلك كان أدنى مرتبة من معاصريه نايفيوس وإنيوس بعد أن حصر نفسه في الإطار الكوميدي ولكن هذا لا يعتبر دليلاً على أنه كان يفتقر إلى الأسلوب التراجيدي وليس أدل على ذلك من وجود مشاهد تراجيدية عديدة في مسرحياته ، من أمثال مسرحية الأسيران (Captivi) ومسرحية أمفيتريو (Amphitruo) التي تعد من النوع التراجيكوميدي (Tragicomoedia) . ويرى بيير (Beare) أنه من المحتمل أن الكوميديا بالنسبة لبلاوتوس كانت تعتبر المجال الذي يميل إليه ويخرج فيه كل ما في جعبته ، وبالفعل أحرز فيه نجاحاً كبيراً وباهراً لا يباريه فيه أحد من سابقيه^(٢).

ويرى ديسين (Dessen) أن الكوميديا الهجائية (Satiric) تعد أحد جوانب الدراما البلاوتية التي تتمثل في مسرحية تروكولينتوس (Truculentus) ، كما يشير إلى أنه بهذا النسب لم ينتقص من قدر وسمعة بلاوتوس ككاتب كوميدي ، لأن معظم الكتاب اليونانيين والرومانيين قد تعاملوا مع ما يفرح وما يحزن ، وبالتالي فإنه لا يوجد سبب يجعلنا نفترض أن بلاوتوس شاذ عن هذا الدور^(٣).

وقد كانت كوميديات بلاوتوس مرآة عاكسة لمجتمعه إذ عني بتصوير موضوعات شتى أهمها قصص الحب وعلاقة الرجل بالمرأة وطبيعة العلاقة بين السادة والعبيد والروابط الأسرية التي تربط بين الآباء والأبناء ، شأنه في ذلك شأن معظم الكتاب الرومان من أمثال نايفيوس وليفيوس ، غير أن ما يميز بلاوتوس عن غيره هو القدر الكبير من الحرية الذي أتاحه لنفسه في تعامله مع الأصول اليونانية التي اقتبس منها مسرحياته وهو قريب الشبه في ذلك من سلفه نايفيوس^(٤). ويبدو أن أوجه الشبه بين بلاوتوس ونايفيوس قد تعدت النهج والطريقة إلى الاقتباس والمحاكاة ، حيث تتشابه كلمات الطفيلي في مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ١٠٣) :

Standumst in lecto , si quid de summo petas.

(١) Hunter (R.L), The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge (1985), p. 15.

(٢) Beare (W.), The Roman Stage, A short History of Latin Drama in the time of Republic , London (1968), p. 63.

(٣) Dessen (C.S), Plautus' satiric comedy: The Truculentus, PHQ 56 (1977), P. 145.

(٤) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), Plautus. Casina, Cambridge (1976), p. 11.

يجب أن تقف على الفراش إذا كنت تبحث عن أى شئ من أعلى مكان*

مع الشذرة رقم (٢٦) عند نايفيوس:

Ille ipse astat quando edit ^(١).

إن ذلك الرجل نفسه يقف عندما يأكل .

ويبدو واضحا من خلال هذه المقارنة أن بلاوتوس كان يقوم بتقليد بعض العبارات التي وجدت عند نايفيوس ، التي كان يرى أنها تخدم غرضه الكوميدي الهزلى.

وإذا ما انتقلنا إلى أثر بلاوتوس على من أتى بعده من الشعراء الرومان فسوف نجد فى مقدمتهم كايكيلوس ستاتيوس الذى أخذ عنه أسلوبه وطريقته فى كتابة الكوميديا وأبدع فى تصوير الشخصيات وحبكة المسرحية .

ومما يدل على تأثر كايكيلوس ببلاوتوس ، أننا نجد فى إحدى شذراته (Frag.243k) أن المتحدث يعلن صراحة أنه قد تم خداعه وغشه بصورة أكثر قسوة مما كان يحدث للشيوخ الأغبياء الذين تم تصويرهم فى الكوميديا البلاوتية ، ومن المعروف أن شخصية "الأشيب الأحق" (Stultus senex) كانت إحدى الشخصيات النمطية التى ظهرت فى معظم الكوميديات البلاوتية ، لذلك يرى دكورث (Duckworth) أنه من المحتمل أن كايكيلوس كان قد سار على نهج بلاوتوس عند رسم هذه الشخصية التى كانت تعد مصدرا أساسيا لإثارة الضحك فى وجود شخصية العبد الماهر (Servus callidus) ^(٢).

وبعد وفاة بلاوتوس عام ١٨٤ ق.م ، بدأ ترنتيوس فى وضع لمساته فى تاريخ الأدب الرومانى ، فعلى الرغم من أن ترنتيوس كان يقتبس من الكوميديا اليونانية الحديثة مثلما فعل بلاوتوس ، إلا أنه كان يختلف عنه فى العديد من النواحي الأدبية نخص منها نظرة كل منهما إلى الأصل الذى نقل عنه وكذلك اللغة التى كتب بها.

وبالنسبة للقارئ الذى ينتقل من بلاوتوس إلى ترنتيوس فإنه يكون بمثابة شخص يمر من سوق مزدحم جدا إلى فناء معزول ، ويرجع ذلك إلى أن بلاوتوس كان يهدف إلى إمتاع جميع طبقات الشعب الرومانى ، أما ترنتيوس فكتب ليرضى الطبقة المثقفة . ومن الواضح أن هذه المقارنة تبدو ظالمة لترنتيوس الذى استطاع أن يصوغ أشكال حيكاته بمهارة فائقة مما جعلها خالية من العيوب المتركمة التى وجدت فى مسرحيات بلاوتوس.

* كان الرومان يأكلون فى المآدب وهم متكئون على فراش له ثلاثة جوانب.

^(١) Duckworth (G.E), The Nature of Roman Comedy, A study in popular Entertainment, Princeton (1952), p.49.

كذلك الشذرة رقم (٤٢) عند نايفيوس نجدها فى مسرحية "التولمان ميلايخموس" (بيت ١٩٥) ، والشذرة رقم (٤٧) لجدما فى مسرحية "الحمير" (بيت ١٢٥) ، والشذرة رقم (٥٣) عند نايفيوس نجدها فى مسرحية "سيخوس" (بيت ١١٨).

Ibid., pp.46-47.

وتتمثل أوجه الشبه بين ترنتيوس وبلاوتوس في استخدام كل منهما لشخصية العبد المسرع (Servus currens) والحيل التي تعتمد على صرير الباب ، إلا أن دكورث يرى أن دور العبد المسرع عند بلاوتوس كان يعتبر عنصراً هاماً وضرورياً لإثارة التشويق وإحداث الفكاهة ، في حين أن ترنتيوس كان لديه اهتمام أقل بالتأثير الهزلي ، مما جعله يميل إلى استخدام التقاليد الكوميدية المتعددة بصورة أكثر تحفظاً^(١).

لقد كان بلاوتوس يضع التأثير الكوميدى نصب عينيه دائماً وذلك بسبب معاصرته للحرب البونية الثانية (٢١٨ - ٢٠٢ ق م) والتصدى لغزوات هانيبال وبذلك استطاع أن يكتب مسرحيات تتلاءم مع التقليد الكوميدى في روما في ظل تلك الفترة من أجل إمتاع جمهوره^(٢). لذلك فإن العاشق للكوميديا الرومانية يعجب بروح بلاوتوس ومهارة ترنتيوس^(٣).

-الكوميديا البلاوتية في ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوربية :

لما كان بلاوتوس مؤسس أحد الآثار الخالدة في اللغة اللاتينية وآدابها ، فقد أصبح موضع اهتمام ويحث مستفيض من جانب النقاد الذين أبدوا آراءهم حول أسلوبه كشاعر درامى من ناحية ، وحيوية وتألق مسرحياته من ناحية أخرى .

ومن ثم كان لزاماً علينا تتبع أثره الفعال وبصماته الواضحة على الكوميديا الأوربية ، وذلك من خلال آراء النقاد وكتابات النقاد من مؤرخى الأدب الذين تناولوا مسرحياته . فمسرحياته التى وصلت إلينا كاملة تعد أكبر حصيلة باقية للأدب المسرحى الكلاسيكى (فهى من حيث الكم أكثر من مسرحيات يوربيديس ، تقريباً ضعف كوميديات أريستوفانيس ، وثلاثة أضعاف مسرحيات ترنتيوس) كما يعتبر بلاوتوس من أكثر شعراء الكوميديا نجاحاً في العالم القديم ، ولأنه كان أول كاتب مسرحى محترف في مجاله ، كانت لديه المقدرة على إمتاع جمهوره بشتى الطرق^(٤) .

ويشير (Mackail) إلى أن هذه المسرحيات قد رفعت بلاوتوس بعد وفاته إلى درجة مساوية لأريستوفانيس كنموذج لإحياء الأدب الكلاسيكى في أوربا المعاصرة ، وأنه يعد مصدراً وحيداً ذا قيمة رئيسية في تخصصه الألبى يعادل شيشرون أو فرجيليوس في تخصصاتهما^(٥) . ويرى جراتويك (Gratwick) أن بلاوتوس تقدم في فن التأليف والتمثيل المسرحى بخطى

^(١) Duckworth (G.E), op.clt ,p.389.

^(٢) Forehand (W.E),Terence, (Twayne publishers), Boston (1985),p.34.

^(٣) Goldberg (S.M),Understanding Terence, Princeton (1986),p.201.

^(٤) Segal (E.),Roman laughter, the comedy of Plautus, 1st edition, Cambridge (1968),p.1.

^(٥) Mackail (J.W),Latin literature, London (1965),p.21.

ثابتة من أجل الكسب المادي من ناحية ، وإمتاع الجمهور الروماني من ناحية أخرى ، ويضيف قائلاً: إن رسم الشخصيات البلاوتية كان يشبه إلى حد كبير الشخصيات التي وجدت في مسرحيات ترنتيوس ، وعلى الرغم من هذا التشابه إلا أن عنصرى الإمتاع والفكاهة الشعبية كانا متوافرين عند بلاوتوس أكثر منهما عند ترنتيوس ومناندروس ^(١). ويعتقد دنكين (Dunkin) كما ورد عند دكوورث أن بلاوتوس كان شاعراً للفقراء والطبقات الكادحة ، معتمداً في ذلك على أنه كان دائماً يعبر عن مشاكلهم في كوميدياته خاصة المعاملة القاسية التي كانوا يلقونها على يد الأثرياء عن طريق السخرية منهم ، خلافاً لذلك كان ترنتيوس يمجّد ويعظم من قدر الرجل الثرى ^(٢).

ومع ذلك لا يمكننا أن نعهده من بين أعظم كتاب الدراما ، لأن شخصياته كانت تقتصر إلى التنوع ويعوزها العمق ، ولم يكن يهتم كثيراً ببناء الجمل ، وكان سريعاً في عرضه للأحداث، حتى قال عنه هوراتيوس (EP.1 , 19 , 40) :

Non astricto percurrit pulpita socco

إنه يسرع على المسرح في خفٍ واسع ^(٣)

بينما يرى هالبورن (Halporn) أنه على الرغم من أن عيوب بلاوتوس كشاعر درامي واضحة ، إلا أن الدفاع عنه سهل وميسور ، فهو شاعر عبقرى يحب الحياة والتمتع بها ، تعلم في مدرسة الحياة ولديه المقدرة على خلق المواقف المضحكة والسخرية اللاذعة ، ومن ناحية أخرى فقد عاب على هؤلاء الدارسين الذين ينسبون كل شيء من الحيوية والتألق عند بلاوتوس إلى نماذج وكل شيء من التردد والتلعثم إلى خطئه هو نفسه ^(٤). ويرى داف (Duff) أن عيوب بلاوتوس المسرحية لا تحتاج في تبيانها إلى تحليل دقيق أو نقد فني ، لأنه يوجد ما يبررها من أصالته وعبقريته . فهو كفنان استطاع أن يتقن فن الإخراج والتأليف المسرحي ، حيث نجده يلعب بسلسلة من المؤثرات الكوميديّة ويتناول كما يريد عناصر الكوميديا من فارص (Farce) وأوبريتا (Operetta) وبانتوميم (Pantomime) ^(٥).

وفي الفترة ما بين القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ، كانت مسرحيات بلاوتوس عرضة لعملية تحليل دقيق من جانب الباحثين الذين كانوا يهدفون إلى معرفة مدى الخلط الذي قام به بلاوتوس بين نماذج اليونانية والعناصر الرومانية، وفي النهاية أشار بعض منهم إلى أن وجود

(١) Gratwick (A.S), The 'True' Plautus ? CR 43 (1993), P.38.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit, p.386.

(٣) عبد العظيم عبد الكريم ، الأدب الروماني من البداية حتى نهاية عصر شيشرون ، كلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر (١٩٨٢) ، ص ٥٧ وما بعدها.

(٤) Halporn (J.W), 'Erich Segal: Roman laughter, the comedy of Plautus, CJ 65 (1969-1970), P.234.

(٥) داف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ٢٦١.

العنصر اليوناني عند بلاوتوس يقلل من قيمة أصالته . إلا أن ليو (Leo) كما ورد عند لوى (Lowe) يشير إلى أنه ليس من الضروري أن تكون كل العناصر اليونانية عند بلاوتوس مشتقة من نماذج اليونانية . ومما يدل على ذلك أن بلاوتوس نفسه كان يقطع الكثير من نماذج اليونانية وأحياناً يصل هذا القطع إلى الحدث الدرامي الإغريقي نفسه ، وعلى الرغم من ذلك تخرج لنا في النهاية مسرحية بلاوتية كاملة ^(١) . وعندما يقرأ المرء مسرحيات بلاوتوس فقد يخيّل إليه أن موضوعاته واحدة وشخصياته متكررة ولكن هذا العيب يجب ألا ينسب إلى بلاوتوس وحده ، فهو عيب الكوميديا الحديثة كلها . فقصاص بلاوتوس تشبه بلاداً أجنبية يدخلها المرء لأول مرة فتبدو له متشابهة ولا يلحظ الفارق بين مناطقها ، وكذلك قصص بلاوتوس ، إن قرأناها مرة فقد يخيّل إليك أنها متماثلة ، ولكن كلما أمعنت النظر فيها ، وجدت أنه لا توجد شخصيتان متفقتان تمام الاتفاق ^(٢) . وليس أدل على ذلك من أن مسرحياته لاقت استحسان الجمهور وأصبح هو نفسه شخصية محبوبة لدى الرومان .

ففي العصور القديمة كان نجاح بلاوتوس على المسرح أثناء حياته مستمراً دون انقطاع ، واستمر هذا النجاح حتى بعد وفاته أيضاً ^(٣) . ولعل أصدق دليل على ذلك ، أننا نجد مسرحية "كاسينا" قد ازدهرت وانتعشت خلال فترة حياة ترنتيوس ، مع أنه في هذا التوقيت كانت المسرحيات الجديدة التي تُعرض في روما غير ذات قيمة ، وأفضل دليل على انتعاش الكوميديا البلاوتية في تلك الفترة ، أننا نجد في مقدمة هذه المسرحية (أبيات ٥ - ٢٠) إشارة صريحة إلى رغبة المشاهدين في أن يشاهدوا المسرحيات القديمة ^(٤) .

ويذهب (Kenney) إلى أنه بداية من وقت وفاة ترنتيوس انتعشت الكوميديا البلاوتية وأصبح يعاد عرضها بصفة متكررة ، وامتدت لمدة قرن أو أكثر حتى عصر شيشرون مثل البقايا اللاتينية الأخرى المبكرة ، ومما يدل على ازدهار الكوميديا البلاوتية في تلك الفترة ، أننا نجد شيشرون يقتبس من مسرحية "وعاء الذهب" مرة واحدة ومرات عديدة من مسرحية "ثلاث

(١) Lowe (J.C.B), Aspects of Plautus' originality in the Asinaria. CQ 42 (1992), P.153.

(٢) إبراهيم سكر ، دراسات في الأدب الروماني ، الأسطورة ، الملحمة ، الدراما ، جامعة عين شمس ، مكتبة سعيد رافت (١٩٨٧)، ص ١٨٦.

(٣) Conte (G.B), Latin Literature , London (1994), p.42.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit , pp.65-66.

قطع من العملة^(١). كما استمتع الدارسون القدماء أمثال أولوس جيلبيوس وسانت جيروم بشخصيات بلاوتوس ومواقفه الكوميديّة ، علاوة على ذلك فإنهم قد استخدموا لغته^(٢).

أما في القرون الأخيرة من الإمبراطورية الرومانية ، فعلى الرغم من أن كوميديات بلاوتوس وترنتيوس لم تقدم على المسرح ، إلا أنها قد استمرت تقرأ لسنوات عديدة وتحوز إعجاب الكثيرين وبخاصة المثقفين ، بينما في العصور الوسطى كان ترنتيوس أكثر شعبية من بلاوتوس وذلك لأن بلاوتوس اعتبر أدبيا مجترئا ومنحلا أخلاقيا من قبل بعض المثقفين المحافظين ، وعلى الرغم من ذلك فقد حظيت مسرحيات بلاوتوس بقدر كبير من التقدير من قبل دانتي (Dante) ومعاصريه من المثقفين المجددين ، في حين لم تكن مسرحيات ترنتيوس معروفة لهم^(٣).

أما في عصر النهضة ، فقد عادت مسرحيات بلاوتوس إلى شعبيتها وشهرتها ، حتى وصلت إلى درجة التأثير على كوميديا هذا العصر^(٤). وفي بداية القرن السابع عشر بدأت شهرة بلاوتوس تأخذ طريقها في الانحدار وأخذت تتحول من السيئ إلى الأسوأ إلى أن ظهرت العديد من الآراء النقدية التي استطاعت أن توفق بين نشاطه والنظرية الحديثة للأدب الكلاسيكي ، فتم إعادة اكتشاف مسرحياته بواسطة الناقد الألماني ليسينج (Lessing) (١٧٢٩-١٧٨١) في القرن الثامن عشر ، الذي ترجم مسرحية "الأسيران" (Captivi) واعتبرها أفضل مسرحية كتبت في العالم ، وكتب بحثا خاصا عن حياة بلاوتوس وأعماله . كما أثر بلاوتوس في نفس هذا القرن على مؤلفين مشهورين أمثال جولدوني (Goldoni) (١٧٠٧-١٧٩٣) - الذي كان يعتبر أب الكوميديا الإيطالية الواقعية - ودي بونتي (De Ponte)^(٥).

إن هدفنا من إظهار شعبية وانتعاش الكوميديا البلاوتية ، يكمن في الكشف عن أهمية بلاوتوس بالنسبة لكوميديا عصر النهضة وخاصة الكوميديا الإنجليزية منذ بداياتها في القرن السادس عشر .

ف نجد أن كتاب الكوميديا الإنجليزية استمدوا مادتهم الكلاسيكية في جزء ما مباشرة من الكوميديا الرومانية وفي جزء آخر بصورة غير مباشرة له خلال الكوميديات الإيطالية

(١) Kenney (E.J).The Cambridge History of Classical Literature, the early republic, vol II, part I, New York (1982), p.96.

(٢) Luce (J.T).Ancient writers Greece and Rome, New York (1981), p.521.

(٣) Conte (G.B).op.cit.p.61 ; Harsh (PH).A Handbook of Classical Drama. London (1944), p.333.

(٤) Harsh (PH), ad.loc.

(٥) Conte (G.B), op.cit , p.63.

والألمانية والفرنسية والتي بدورها تدين للكوميديا الرومانية أيضاً^(١). فقد أصبح شكسبير الإنجليزى (١٥٦٤ - ١٦١٦) بلاوتوس الرومانتيكى ، حيث منحه بلاوتوس جزءاً آخر من تعاليمه المتمثلة فى القدرة على بناء القصة الطويلة بعيداً عن التعقيدات والمتطابقات ، التى استطاع شكسبير أن يخرجها فى صورة نقية غير متوقعة ، كما استطاع أن يكتسب براعة بلاوتوس فى استخدامه للغة ، حيث جعل لغة شخصياته محددة الشكل والمضمون ، فقد تعلم شكسبير اللاتينية لى يتمكن من فهم حبكة المسرحيات عندما يقرأها ، ولكنه لم يكن متمكناً من اللغة اللاتينية تمكناً كاملاً^(٢).

ومما يدل على التأثير الفعال للكوميديا البلاوتية على الكوميديا الأوروبية ، وجود عدد هائل من الاقتباسات الحديثة لمسرحية " أمفيتريو " (Amphitruo) . وأحد هذه الاقتباسات المشهورة قصة موليير (Moliere) (١٦٢٢ - ١٦٧٣) التى تحمل نفس الاسم (Amphitryon) فى عام (١٦٦٨) وقد ترجمت هذه المسرحية إلى عدة لغات نذكر منها ترجمة (Rotrou) المشهورة فى عام (١٦٣٨) والتى أثرت بالفعل على موليير والشاعر الإنجليزى درايدن (Dryden) (١٦٣١ - ١٧٠٠) الذى أخذ عنه فى عام (١٦٩٠) ، كما نجد شكسبير فى مسرحية " كوميديا الأخطاء " (Comedy of errors) قد اقتبس بالفعل بعض البواعث والمحركات من مسرحية "أمفيتريو"^(٣).

وبالنسبة للمسرحيات البلاوتية التى اقتبس منها الكتاب الإيطاليون ، نجد أن هناك اثنتى عشرة مسرحية بلاوتية كانت غير معروفة للكلاسيكيين الإيطاليين ، إلى أن أحضرها جوردانو أورسينى (Giordano Orsini) إلى روما فى عام (١٤٣٠)^(٤). وفى عصر النهضة الإيطالية دخلت طبعات أخرى لمسرحيات لبلاوتوس بها إضافات جديدة ، حيث وجدت إضافة فى مسرحية "أمفيتريو" فى عام (١٤٩٥) ، وكذلك فى مسرحيات "وعاء الذهب" ، و"التاجر" ، و"بسيودولوس" فى عام (١٥٠٠) ، وإضافة أخرى فى مسرحية "الأختان باكخيس" (Bacchides) فى عام (١٥١٤)^(٥). وبما أن الكوميديا الإيطالية الجديدة قد أثرت على الكوميديا فى أسبانيا وفرنسا وإنجلترا ، فإن الكوميديا فى هذه البلاد قد أظهرت بصورة لا يمكن أن يتجنبها أحد الكثير من خصائص وموضوعات المسرحيات الرومانية^(٦).

(١) محمد محمد حسن وهبة ، مسرحية "الأخوان مينايخيموس" للشاعر الرومانى بلاوتوس ، جامعة عين شمس (١٩٩٦) ، ص ٣٥.

(٢) Highet (E.), The classical tradition, Oxford (1949), p.215.

(٣) Harsh (PH), op.cit , p.339.

(٤) Reeve (M.D), Plautus, pontano and panormita, CR 40 (1990), p.24.

(٥) Jocelyn (H.D), Forgeries of Plautus, CR 31 (1981), P.196.

(٦) عن الكوميديا الإيطالية القائمة على الأصول البلاوتية ، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit , pp.400-401

وقد امتد أثر الكوميديا البلاوتية إلى الكوميديا الأسبانية خلال القرن السادس ولكن بصورة أقل مما كان عليه الوضع في إيطاليا ، وعلى الرغم من ذلك نجد بعض الكوميديات الأسبانية لها حركات وشخصيات تشبه تلك التي كانت في الكوميديا الرومانية ، بينما البعض الآخر لم يكن سوى ترجمات للمسرحيات الإيطالية المعاصرة . وفي ألمانيا وهولندا ظهرت كوميديات لاتينية عديدة خلال القرن السادس عشر على نفس نمط الأسلوب البلاوتي كما حدث في إيطاليا في القرون المبكرة . كما يشير دكورث إلى أن الدراما اللاتينية الإيطالية كانت قد أثرت بالفعل على الكوميديا الألمانية والهولندية^(١) .

إن مسرحية " وعاء الذهب " كانت لها شهرة ذاتة الصيت ، وهي التي أخذ عنها موليير المسرحية المعروفة باسم (L'Avare) عام (١٦٦٨) . ولكن موليير زاد على بلاوتوس بإدخاله قصة الابن وحبته للفتاة ابنة هارباجون (Harpagon) ، بالإضافة إلى ذلك نجده يجعل هارباجون بخيلاً حتى النهاية^(٢) . وبالتالي فإن موليير يكون قد جعل موضوع مسرحيته أفضل من الأصول التي أخذ منها بحرية مطلقة ، حيث إن موليير ومعاصريه الإنجليز درايدن (Dryden) وفيلدينج (Fielding) (١٧٠٧-١٧٥٤) ابتعدوا عن التقليد اللاتيني والترجمة المباشرة بل أرادوا إضافة لمسة أصيلة مميزة لمسرحياتهم^(٣) . كما اقتبس بن جونسون (Ben Johnson) من مسرحية بلاوتوس " وعاء الذهب " روايته (The case is altered) ومن الجدير بالملاحظة أيضاً أن المسرحية التي كتبها (Gelli) بعنوان (La sporta) مقتبسة من مسرحية " وعاء الذهب " ^(٤) .

وعلى الرغم من أهمية مسرحية " الأختان باكخيس " إلا أن الاقتباسات منها قليلة في العصور الحديثة ، ومع ذلك فقد أثرت على أسلوب إلقاء العديد من شخصيات المسرح الأوروبي ، فنجد أن حديث العبد خريسالوس (Chrysalus) عن السفينة التي استقلها هو ومنيسيلوخوس في (الآيات ٢٧٩-٣٠٥) قد نقله موليير في مسرحية (Les

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.402-403.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الروماني منذ البدايات حتى نهاية عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤) ، ص ٤٩-٥٠ .

(٣) Rose (H.J), Outlines of classical literature for students of English, London (1959) , p.154

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.398.

لقد كتب فيلدينج في عام (١٧٣٢) مسرحية بنفس الموضوع تسمى (The Miser) وكذلك كتب شادويل (Shadwell) (١٦٤٢) - (١٦٩٢) في عام (١٦٧٢) أيضاً مسرحية حول نفس الموضوع ، انظر :

Harsh (PH.), op.cit ,p.343.

(fourberies de scapin (II,XI) ^(١). كما أن بعض عناصر مسرحية " الأسيران " تظهر في رواية الكاتب الإيطالي (Ariosto) (١٤٧٤-١٥٣٣) المسماة (I suppositi) في عام (١٥٠٢) التي نقلها إلى الإنجليزية جورج جاسكوين (George Gascoigne) ، وتأثر بها (Rotrou) في روايته المسماة (Les captifs) في عام (١٦٣٨) ^(٢) .

وتعتبر مسرحية " التوأمان ميناخيموس " أكثر كوميديات الأخطاء نجاحاً من حيث كونها هزلية صافية ، وقد ظلت محبوبة ومفضلة لدى المقتبسين والمقلدين ^(٣). وقد اقتبس من هذه الرواية كتاب كثيرون أمثال الكاردينال (Bibienne) في مسرحية (Calandra) عام (١٥٢٤) ، و (Trissimo) في مسرحية (I simillimi) عام (١٥٤٧) ، وكذلك شكسبير في مسرحية " كوميديا الأخطاء " ^(٤). أما مسرحية " الحبل " (Rudens) فقد اعتبرت إحدى أعمال بلاوتوس الفنية الرائعة ، حيث إنها غنية بشخصياتها وحدثها الدرامي ، فيوجد بها محيط رومانسي كبير لم يوجد مثله في الكوميديات الرومانية الأخرى ، ومن بين الاقتباسات القليلة لهذه المسرحية ، قصة (Heywood) المسماة (Captives) عام (١٦٢٤) ^(٥) .

(١) Harsh (PH.), op.cit ,p.345.

(٢) Ibid.,p.347.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.148.

(٤) وعن التجديدات التي أدخلها شكسبير على مسرحية "التوأمان ميناخيموس" علا اقتباسه منها ، انظر:

Hight (G.), op.cit ,p.214

Harsh (PH.), op.cit ,p.356.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

المسرح البلاوتي ، آلياته وتقنياته :

-مقاعد المشاهدين :

عندما أخذ الرومان المسرح عن الإغريق ، أدخلوا عليه من التطورات ما خلع عليه طابعا مميزا . ففي البداية عندما كان وجود المسرح مؤقتا ، أى أنه كان لا ينصب إلا فى الأعياد ، فإنه من المحتمل أن النظارة كانوا يقفون أو يجلسون على بعض المقاعد التى كانوا يحضرونها معهم . ويروى المؤرخ ليفيوس (Livy xxxIV, 44) ، أنه فى عام ١٩٥ ق.م خصصت مقاعد لأعضاء مجلس الشيوخ (Senatus) فى الألعاب الرومانية (Ludi Romani) ، حتى يكونوا منفصلين عن العامة (plebs) وفى عام ١٧٩ ق.م نجد أن القنصل ليبيدوس (Lepidus) أمر بتشيد " مدرج ومسرح " بالقرب من معبد الإله أبوللو (Theatrum et proscaenium ad Apollinis) ^(١). وفى عام ١٥٤ ق.م كانت توجد لافتة تشتمل على إشارة خاصة بوجود مقاعد فى المسرح الرومانى قبل هذا التاريخ ، وقد قلم ريتشل (Ritschl) بترجمة هذه الإشارة بصورة مختلفة ، مشيرا إلى أن جمهور مسرح بلاوتوس وثرنتيوس إما أنهم كانوا يجلسون على مقاعد موجودة بالفعل أو أنهم كانوا يحضرون معهم الكراسى الخاصة بهم . لكن هذه النظرية قد أثارت مشكلة بين الباحثين حول وجود أو عدم وجود مقاعد للمتفرجين فى عصر بلاوتوس .

فيشير دكورث إلى أن النصوص البلاوتية تحتوى على إشارات إلى المقاعد (Subsellia) ، كما يظهر فى برولوجات هذه المسرحيات "بسيودولوس" (بيت ١) ، و "القرطاجى الصغير" (بيت ١٠) ، و "الأسيران" (بيت ١٢) وكذلك مقدمة مسرحية "أمفيثريو" (بيت ٦٥-٦٦) :

Ut conqaestores singula in subsellia
eant per totam caveam spectatoribus

كى يذهب المشجعون إلى المقاعد المفردة

بين المتفرجين عبر المسرح ككل.

وعلى الرغم من تلك الإشارات المتكررة إلى المقاعد التى وردت فى برولوجات المسرحيات البلاوتية ، استطاع ريتشل كما ورد عن دكورث أن يحل هذه القضية مشيرا إلى أن هذه المقدمات نفسها كانت قد كتبت بعد وفاة بلاوتوس ، وقد نالت وجهة نظره تلك قبولا كبيرا لدى بعض الباحثين ^(٢). إلا أن وجود إشارات أخرى إلى المقاعد داخل متن المسرحيات قد أثار المشكلة من جديد ، ومن بين هذه الإشارات تلك التى وردت فى مسرحيتى "كوركوليو"

(١) Duckworth (G.E), op.clt.p.79 ; Beare (W.), op.clt .p.171.

(٢) Duckworth (G.E), op.clt .pp.80-81.

(أبيات ٦٤٤-٦٤٧) و" القرطاجنى الصغير " (بيت ١٢٢٤) ، وكذلك فى مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٧١٦ - ٧١٧)^(١) :

Aulularia 716 - 717

Scio fures esse hic complures,
qui vestitu et creta occultant sese atque sedent
quasi sint frugi .

إننى أعلم بأنه يوجد هنا لصوص كثيرون ، الذين يخفون أنفسهم

فى ملابس و(عباءات) ذات علامة مميزة ويجلسون كأنهم أماء .

ولكن هذه الإشارات تضعنا فى موضع الحيرة ، فهل ننظر إليها على أنها ترجمة مباشرة من اليونانية أم أنها إداخلات بعد بلاوتوس^(٢).

إنه من الطبيعى هنا فى هذه الأبيات أن نفترض أن بلاوتوس يترجم من أصوله اليونانية التى احتوت على نفس هذه الإشارات ، لكننا لا نستطيع أن نؤكد أن هذه الأبيات المقتبسة كانت تخاطب الجمهور الجالس بالفعل عند بلاوتوس ، وفى الوقت ذاته لا نستطيع أن نعتبرها ترجمة مباشرة من اليونانية لأنه توجد إشارة واضحة إلى العباءة الرومانية " توجا " (Toga) التى كانت تتظف بالطباشير^(٣).

كما وردت أيضاً إشارة أخرى إلى المقاعد فى مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٦٤٣ - ٦٤٧) :

THER : nutrix quae fuit ?

PLAN :

Archestrata .

ea me spectatum tulerat per Dionysia.

postquam illo ventum est ,iam,ut me collocaverat,
exoritur ventus turbo, spectacula ibi ruunt,
ego pertimesco.

ثيرابونتيجونوس : من كانت مربيته ؟

بلانيسيوم : أرخيستراتا . لقد قادتنى من أجل مشاهدة (العرض) خلال أعياد الديونيسيا.

وعندما (هبت) العاصفة هناك وضعتنى فى مكان ما ، إننى انزعجت

عندما اشتدت العاصفة ، وكلما تسقط المقاعد هناك أصبح (أكثر) رعباً.

إن هذه الأبيات تظهر فى مشهد التعرف الحيوى (ἀναγνώρισις) الذى تشرح فيه بلانيسيوم (Planesium) كيف اختطف فى طفولتها أثناء الاحتفال بأعياد الإله ديونيسوس ، ويرى ببير أن المشهد الموصوف يونانى فى تفاصيله ، وبالتالي فإن القطعة تكون ضرورية

Beare (W.), Seats in the Greek and Roman Theatres, CR 47 (1933), P.51.

Idem, The Roman Stage, op.cit .p.241.

Idem, Seats in the Greek and Roman Theatre, op.cit .p.52.

(١)

(٢)

(٣)

وذات صلة مباشرة بالأصل اليوناني^(١) وإن كلمة (Spectac(u)la) التى تعنى "مقاعد المشاهدين" قد ترجمت من الأصل اليوناني ، حيث إنه فى عصر الكوميديا الحديثة كان لا يزال يوجد فى المسرح الأثينى مقاعد تسقط تحت الأعاصير الشديدة^(٢).

وفى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (بيت ١٢٢٤) تشير الشخصية المتحدثة إلى أن عدد المقاعد الأمامية قد أصبح ثلاثين ، فهل من الممكن أن نعتبر مثل هذا السطر ترجمة مباشرة من الأصول اليونانية ، أم أنه من ابتكار بلاوتوس ؟

لقد استطاع بيير بآرائه الحاسمة وضع النقاط على الأحرف مشيراً إلى أن هذا السطر قد أضيف إلى النص بعد وفاة بلاوتوس ، وأنه من الواجب علينا أن نسلم بأن مثل هذه الفكاهات قد أضيفت بواسطة المحررين للنص البلاوتى^(٣).

لذلك فإننا لا نستطيع أن نتعارض مع الاستنتاجات التى تشير إلى أن مسرحيات بلاوتوس قد كتبت وعرضت على خشبة المسرح قبل أن يصبح الجمهور الرومانى جالساً على مقاعد فى المسرح ، لأن الدليل الظاهرى على وجود المقاعد فى عصر بلاوتوس ضعيف جداً وليس أكثر من مجرد افتراض .

— الملابس :

تعتبر الملابس أساس تقسيم الروايات الرومانية إلى أنواع مختلفة ، فالروايات التى بقيت لنا من الكوميديا الرومانية والتى أخذها كتابها عن اليونانية تعرف باسم "بالياتا" (Palliata) نسبة إلى العباءة اليونانية المعروفة باسم (Pallium) . والنوع الثانى هو المعروف باسم "التوجاتا" (Togata) نسبة إلى العباءة الرومانية (Toga) ، لذلك كان بلاوتوس يدرك تماماً أن شخصياته سوف ترتدى الملابس على نفس طراز الشخصيات اليونانية ، حيث تظهر عبارة البالياتا اليونانية (Graeci Palliati) فى مسرحية كوركوليسو (بيت ٢٨٨) ، وعلى

(١) Beare (W.), The Roman stage, op.cit, pp.242-243.

(٢) Idem, Seats in the Greek and Roman theatres, op.cit, p.53.

وقد استخدمت كلمة (spectac(u)la) "مقاعد المشاهدين" بصفة منتظمة فى اللاتينية الكلاسيكية، على سبيل المثال عند (Tac. Ann. XIV. 13, Ovid. Met. x. 688, Cic. Pro. Sest. 124). كما كانت توجد قطعتين عند سويتونيوس (Suetonius) تظهران بصورة واضحة أن الـ spectacula قد استخدمت كجزء من الأمتيازات الذى تُمنح بواسطة المشاهدين (Suetonius, Cal. 35, Dom. 10).

(٣) Idem, The Roman stage, op.cit, p.241.

النقيض كان الجمهور يرتدى التوجا الرومانية ، كما يظهر في مسرحية "أمفيثريو" (بيت ٦٨)^(١):

Ut is in cavea pignus capiantur togae ;

فلتؤخذ عباةاتهم كضمان (عدم ضررهم) في المسرح .

ولما كانت ملابس الممثلين تتكلف نقوداً كثيرة ، نجد بلاوتوس من أن لآخر يشير في مسرحياته إلى أنه من الواجب الحفاظ عليها كما يظهر في مسرحيات " كوركوليو " (أبيات ٦٤-٦٦) ، و "الفارسي" (أبيات ١٥٧-١٦٠) و "ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٨٥٧-٨٥٩) ، و "سيودولوس" (أبيات ١١٨٤-١١٨٦) . ويبدو هذا واضحاً بصفة خاصة في المقدمة التي يلقيها الإله "ميركوريوس" في مسرحية "أمفيثريو" (أبيات ٨٣-٨٥) ، والتي يشير فيها إلى أن الإله جوبيتر كلفه بعدة مهام ، أحد هذه المهام هو تعيين مفتشين على الممثلين حتى لا يحاول أحد من الممثلين إسقاط الآخر ويترتب على ذلك تمزيق الثياب ^(٢) .

ومن العبارات المتكررة بصفة دائمة عند بلاوتوس وترنتيوس فيما يختص بالملابس نجد (vestimentum, vestis, vestitus) ، وكلها تعنى "ملابس" ، في حين أن كلمة vestimentum تشير عادة إلى الثوب أو الكساء بصفة عامة ، لذلك فقد استخدمها بلاوتوس في مسرحية "التوأمان ميناخيموس" لى يشير بها إلى عباءة (Palla) زوجة ميناخيموس (بيت ١٦٧) ^(٣):

PEN: Summum olfactare oportet vestimentum muliebre.

بينيكولوس : إنه من الواجب أن تشم الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

وإذا كان الرجال على المسرح اللاتوي يرتدون العباءة اليونانية التي تسمى (Pallium) فوق القميص ^(٤) ، فإن البعض منهم كان يرتدى أيضاً الـ "توينكا" (Tunica) بمفرده ، وهو رداء روماني طويل ، والبعض الآخر يرتدى فوق القميص الـ "خلاميس" (Chlamys) ^(٥) وبالتالي فإن شخصيات بلاوتوس تنتقل بين الأزياء اليونانية والرومانية ، ومن الجدير

(١) Beare (W.), The Roman Stage, op.cit. p.187.

(٢) Ibid., p.187.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit. p.89.

توجد إشارات عديدة في الكوميديا البلاوتية بصفة خاصة والرومانية بصفة عامة إلى ملابس المرأة وألوان زينتها (aurum et vestis) ، انظر مسرحيات "كوركوليو" (أبيات ٤٣٥، ٣٤٤) ، و "علبة المجهرات" (بيت ٤٨٧) ، و "الجندي المغرور" (بيت ١٠٩٩) ، و "سيودولوس" (بيت ١٨٢) ، وعند ترنتيوس في مسرحية "المعذب نفسه" (أبيات ٤٥٢، ٢٥٢، ٢٤٨) .

(٤) Luce (J.T), op.cit. p.503.

* رداء يشبه القميص الطويل المضاف ، وهو مصنوع من الكتان وذو أكمام قصيرة تغطي أعلى الذراع ، وكان يصنع من قطعتين من القماش ويصل إلى رسغ القدم ، ولكي يسهل للروماني حركته كان يرفع هذا القميص ويثبت بحزام .

** لباس عسكري نقله الأثينيون من إقليمي ثاليا ومقدونيا وهو من لمبيج للصوف وكان يحكم على الكتف اليمنى ثم يطرح على اليسرى ، كما كان يلبسه بعض المسافرين أيضاً .

بالملاحظة أن الكوميديا الرومانية أضافت إلى الزي الإغريقي التقليدي ما كان إضافته أمراً محتوماً وهو التوجا الرومانية ، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يتم الإشارة إليها بصفة خاصة كملبس في أى موضع عند بلاوتوس ، ومن ثم فإن العبارة الموجودة في مسرحية " وعاء الذهب " (بيت ٧١٧) كان الغرض منها إظهار الطريقة التقليدية لتنظيف العباءة باستخدام مسحوق الطباشير ، أما الرداء الروماني الطويل (Tunica) فقد أشار إليه بلاوتوس مرات عديدة في مسرحياته ، كما يظهر في مسرحيتي " الجندي المغرور " (بيت ٦٨٨) و " وعاء الذهب " (بيت ٦٤٧) ^(١).

يعتبر العبد (Servus) من أبرز الشخصيات التي لعبت دوراً هاماً في مسرح بلاوتوس وترنتيوس ، وغالباً ما يظهر العبد في صورة الشخصية الساخرة ، وعلى الرغم من ذلك لم يكن هناك لباس مميز للعبيد ، فقد كان العبيد يلبسون رداء بدون أكمام ، باهت اللون ^(٢) ، وأحياناً بعضهم - وخاصة من كان منهم في المدن - كانت ملابسهم شبيهة بملابس أسيادهم غير أنها من نوع أقل قيمة ، ويرى بيير أنه إذا كان العبد في المسرح اليوناني يرتدى جلباباً قصيراً يساعده على المشي السريع والحركة الخفيفة ، فإن العبد في الكوميديا الرومانية كان يرتدى ثياباً قصيرة ، إما بسبب الفقر الذي كان منتشراً في العصور المبكرة وإما لكي يتيح له حرية أكبر في الحركة ^(٣).

يعتبر الكوميديا البلاوتية خير مثال لإظهار ملابس الشخصيات التي استخدمت على المسرح الكوميدي اليوناني ، لأن شخصيات بلاوتوس كانت ترتدى الملابس اليونانية بنفس تصميمها ، ومما يؤكد ذلك أن تصوير شخصية العبد سكيبارنيو (Sceparnio) في مسرحية "الحبل" كان يعتمد على ارتدائه "الغالوس" (Φαλλός) ، ذلك الرمز الذي كان يمثل مسخاً لعضوه الذكوري المبالغ في تضخمه ، وهو ما كان يرتديه الممثل الكوميدي على المسرح الإغريقي ^(٤).

كما ساعدت الملابس أيضاً في التمييز بين العبد الريفى والعبد المتمدين ، ولما كان لازماً على الكاتب الكوميدي التمييز بين عبد الريف وعبد المدينة ، نجد داؤس (Daos) وسيريسكوس (Syriscus) قد ارتدا الـ (διφθέραι) عند منانديروس ، وسكيبارنيو يرتدى الرداء

(١) Westaway (M.A.), The Original element in Plautus , Cambridge (1917), p.41.

(٢) دف (ج.ر) ، المرجع السابق ، ص ٢١٥.

(٣) Beare (W.), The Roman stage, op.cit, p.186.

(٤) Idem (W.), Slave costume in new comedy , CQ 42 (1949), P.30.

* كساء مصنوع من الجلد ، كان يستخدم كمادة للكتابة في العصور القديمة قبل ظهور البردي .

الفردى (Tegillum) " غطاء " عند بلاوتوس ، ويتضح ذلك فى حديث العبد سكيبارنيو حينما يطلب منه خارميديس (Charmides) المساعدة فى مسرحية " الحبل " (أبيات ٥٧٦-٥٧٧) :

SCEP:Tegillum eccillud,mihi unum id aret, id si vis , dabo:
eodem amictus, eodem tectus esse soleo,si pluit.

سكيبارنيو: هناك يجف الغطاء ، ذلك الغطاء الوحيد لدى ، سأعطيه لك

لو أنت تريد : إنه عباأتى وما أعتاد أن ألتف به حينما تمطر.

أما العبد الذى يعيش فى المدينة ، فإنه من الطبيعى أن يرتدى الباليوم (Pallium) مثل سيده والقميص الطويل ، كما فى مسرحيتى " أمفيثريو " (أبيات ٣٦٨،٢٩٤) ، و"وعاء الذهب " (بيت ٦٤٧) ، وربما يرتدى قبعة كما فى " أمفيثريو " (بيت ٤٤٥) ، أو أكليل من الزهور كما فى مسرحيتى " أمفيثريو " (بيت ٩٩٩) ، و" بسيودولوس " (بيت ١٢٨٧) ، كما نجدهم عندما يسرعون يلفون العباءة بطريقة خاصة حول أعناقهم كما يظهر فى مسرحيتى " الأسيران " (أبيات ٧٧٨ - ٧٧٩) ، و" فورميوس " لترنتيوس (بيت ٨٤٤) (١).

أما النساء فكانت يلبسن شبيهة تقريباً بملابس الرجال ، فكن يلبسن أيضاً الصنادل والجلباب والعباءة ، غير أن عباءة النساء (Palla) كانت تختلف عن عباءة الرجال " الباليوم " ، وبعض النسوة كن يلبسن جلباباً طويلاً . وقد لعبت عباءة المرأة دوراً بارزاً فى أحداث مسرحية " التوأمان ميناخيموس " ، تلك العباءة التى سرقها ميناخيموس من زوجته لكى يقدمها هدية إلى الغانية إروتيوم (أبيات ١٦٥ ، ١٩١ ، ٤٢٦-٤٢٧) (٢).

أما الجندى فإنه كان يرتدى عباءة قصيرة يُطلق عليها لفظ خلاموس ، وكانت تثبت على الكتف الأيمن بواسطة بروش ، بحيث يعلقها الجندى على الكتف اليسرى ، وكان يلبسها بعض المسافرين والأجانب . وقد استخدمها بلاوتوس على وجه الخصوص فى مسرحيتى " كوركوليو " (بيت ٦١١) ، و" الجندى المغرور " (بيت ١٤٢٣) (٣).

ومما سبق يتضح لنا أن جميع شخصيات المسرح البلاوتى كانت ترتدى نفس الملابس والوداء الرومانى الطويل " تونيك " والعباءة " باليوم " وعلى الأرجح زوج من الشباشب أو الصنادل .

(١) Beare (W), Slave costume in new comedy, op.cit ,P.30.

* لم تكن النساء يرتدين المعطف وبدلاً منه كن يرتدين الـ (palla) عند الخروج من المنزل ، وهو قطعة مستطيلة من القماش يمكن لفها حول الجسم حسب الذوق ، وتكون فضفاضة فى الجو الحار ، ملفوفة بإحكام فى الشتاء .

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.42.

(٣) Ibid.,p.42.

ويرى بيري أنه إذا كانت الملابس فى الكوميديا الحديثة لم تمثل أهمية ، فإننا نجدها عند بلاوتوس تمثل أهمية كبيرة عما كانت عليه عند ترنتيوس ومندروس^(١)، ولكنها لا تقارن بملابس التراجيديات التى كانت أكثر فخامة وأقل قريباً من المألوف ، لأنها كانت تمثل ملابس الآلهة والأبطال والأمراء والشخصيات الخرافية .

أما الرأس ، فقد كان يترك عارياً ، لكن العمال والعبيد الذين أعتقوا حديثاً كانوا يلبسون نوعاً من القبعات المصنوعة من اللباد مخروطية الشكل تسمى بيليوس (Pilleus) وهى شبيهة بالقبعة اليونانية (πτίλος) ، وكانت هذه القبعة ترمز إلى الحرية عند الرومان والأتروسكيين والأومبريين ، لذلك نجد أن الإشارة إلى هذه القبعة عند بلاوتوس فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٤٦٢) تعد رومانية أصيلة^(٢). أما القبعة عريضة الحافة (Petasus) فقد جاءت مع الخلايمس من ثساليا (Thessalia) وهى ذات رباط مثبت حول الرأس ، والشكلان يمثلان جزءاً من تصوير الملابس الخاصة بالشباب الأثينى عندما يخدم فى سلاح الفرسان ، وأحياناً كان يرتديها المرضى أو العاجزون عن تأدية الخدمة العسكرية^(٣).

— الأقنعة :

فى مسرحيتى "أمفيتريو" و"التوأمان مينايخموس" نجد أزواج من الشخصيات بينهما تشابه تام فى ملامح الوجه ، وقد نشأ عن ذلك آراء عديدة من جانب الدارسين حول استخدام الأقنعة فى تلك المسرحيات . حيث نجد دكورث يرى أنه بدون الأقنعة تصبح هذه الأدوار المزدوجة صعبة جداً عند العرض وتتطلب وقتاً طويلاً عند تغيير المكياج من أجل تغيير الشخصية ، ولكن فى حالة وجود الأقنعة تصبح عملية التغيير سهلة جداً وبالتالي يتاح لممثل واحد فرصة القيام بعدة أدوار دون أن يتعرف عليه أحد^(٤). ويرى ويلز (Wiles) أن استخدام حيلة التوأمان عند بلاوتوس قد اعتمد على الأقنعة وليس المكياج فى حين أن "كوميديا الأخطاء" فى العصر الحديث قد عرضت بدون أقنعة ، فعندما يذكر بلاوتوس فى إحدى مقدماته أن الشابين كل منهما يشبه الآخر كما فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" ، فإنه بذلك يبين كيف أن عادة التكرار اليونانية قد تمت دراستها وفهمها فهماً جيداً بواسطة الرومان (أبيات ١٧-١٩)^(٥) :

(١) Beare (W.), The Roman stage , op.cit.p.187.

(٢) Westaway (M.A), op.cit.p.41.

(٣) Beare (W.), The Roman stage, op.cit.p.185.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit.p.93 ; Beare (W.), The Roman stage, op.cit.p.306.

(٥) Wiles (D.), The Masks of Menander , Cambridge (1993), p.139.

Mercator quidam fuit Syracusis senex,
el sunt nati filii gemini duo,
ita forma simili pueri,

كان يوجد في سيراكوزا تاجر عجوز ، ولد له ابنان توأمان ،
لذلك كان الصبيان متشابهان في الشكل (تماماً) .

وعندما يتفحص ويحدق سوسيا (Sosia) في الشخص الذي يشبهه ، كما يشبه اللبن اللبن ،
في مسرحية "أمفيثريو" ، فإن هذا في حد ذاته يعد إشارة مباشرة إلى استخدام الأقنعة في
المسرحيات اللاتينية (بيت ٤٥٨) :

Nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac
fuerat, possidet⁽¹⁾.

إن هذا الشخص يمتلك صورتي كاملة بالفعل ، تلك التي كانت (لي) من قبل .

فقد اعتمدت مسرحية "أمفيثريو" على التشابه التام بين ميركوريس وسوسيا وبين جوبيتر
وأمفيثريو حيث نجد الثنائي التوأم يواجه كل منهما الآخر كما حدث من قبل في مسرحية
"التوأمان ميناخموس" ففي أطول المشاهد البلاوتية (الذي يصل إلى ٣١٤ بيتاً) بين
ميركوريس وسوسيا ، نجد ميركوريس يحذر المشاهدين ويلفت انتباههم إلى حقيقة أنه وإلى
الأجحة التي يضعها تحت قبعته من أجل التمييز بينه وبين سوسيا ، وبالفعل بعد تلك الإشارة
ولحظة دخول سوسيا ، يستطيع الجمهور أن يميز بين الاثنين ، ومن خلال الحوار الذي دار
بينهما يتم التأكيد على التشابه الشديد ، نقطة بنقطة خاصة عندما يقارن سوسيا نفسه مع
ميركوريس (أبيات ٤٤١-٤٤٥) :

SOSI: Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,
quem ad modum ego sum - saepe in speculum inspexi -
nimis similest mei ;

Itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego;
sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,
malae, mentum, barba, collus; totus⁽²⁾.

سوسيا : حقاً ، عندما أتأمل ذلك الرجل وأتبين ملامحي ، أجدني على نفس الشكل -

فكثيراً ما نظرت إلى المرأة - إنه يشبهني تماماً ، فهو لديه نفس القبعة عريضة

الحافة والملابس ، إنه يشبهني تماماً كما أنا (أشبه نفسي) ،

الساق والقدم والقامة وتصفيف الشعر والعينان والأنف ، حتى الشفتين

والوجنتين والذقن واللحية والرقبة وكل شيء .

ومن مجمل هذه الأبيات ، نرى أنه إن لم تُستخدم الأقنعة ، فإن هذه الإشارات المميزة لم يكن
لها أية ضرورة ، لأنه سيكون من السهل على الجمهور أن يتعرف على الشخصية التي أمامه ،

(1) Duckworth (G.E), op.clt, pp.93- 94.

(2) Beare (W.), Masks on the Roman Stage , CQ 33 (1939), P.145.

وفي الوقت ذاته لم يستخدم أى نوع من أدوات المكياج فى هذه المسرحية ، لذلك نجد الجمهور الموجود فى المسرح الواسع مستمتعاً بمشاهدة الأقنعة والعلامات المميزة بين الشبيهين^(١). وفى المسرحية ذاتها ، عندما يتقابل جوبيتر وأمفيتريو، ويطلب أمفيتريو المساعدة من المرشد بليفارو (Blepharo) ، نجده لم يكن قادراً على أن يميز بين الاثنين (بيت ١٠٣٨) :

Vale.
Bleph:
quid opust me advocato, qui utri sim advocatus
nescio ?

بليفارو: وداعاً . ما الحاجة إلى مساعدتى ، وأنا المساعد لم أعرف أى من الاثنين الذى
(أساعده)؟

ونذكرنا هذا المشهد بنظيره الذى يتقابل فيه التوأمان على خشبة المسرح فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" حيث لم يستطع العبد ميسينيو (Messenio) أن يحدد من منهما يكون سيده (أبيات ١٠٧٤، ١٠٨٥) ، مما جعل بيير يشير إلى أنه من الواجب أن نقتنع بأن أبسط طريقة لإنجاز هذه الأعمال الرائعة ، سيكون عن طريق استخدام الأقنعة^(٢).

أما فى مسرحية "الأسيران" فتدور الحبكة حول تغيير الشخصية بين العبد والسيد ، وطبقاً لما ورد فى مقدمة هذه المسرحية (أبيات ٣٧ وما يليها) نجد فيلوكراتيس وتينداروس قد تبادلا الملابس ، وعلى الرغم من ذلك عندما يقابل أريستوفونتييس (Aristophontes) العبد تينداروس فإنه يتعرف عليه مباشرة ، ولم تكن هناك أى مفاجأة له بالنسبة لملابس تينداروس الجديدة التى يرتديها (أبيات ٥٤١ وما يليها). كما أن هيجيو (Hegio) يعامل فيلوكراتيس على أنه العبد ، فى حين أن الجمهور يعرف تماماً ونحن القراء أنه السيد ، وبجانب هذا فإنه سوف يظهر فى النهاية بشخصيته الحقيقية مرة أخرى (بيت ٩٢٢) ، التى وصفها أريستوفونتييس إلى هيجيو من قبل (أبيات ٦٤٧ - ٦٤٨) ^(٣):

Dicam tibi:
ARIST:
macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris,
subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus.

أريستوفونتييس : سأقول لك : نو وجه نحيل وأنف مدبب وبشرة بيضاء وعينين
سوداوين ، نو شعر بنى اللون إلى حد ما ومعقوص.

(١) Sandbach (F.H.), The Comic Theatre of Greece and Rome, London (1977), p.112.

(٢) Beare (W.), The Roman Stage, op.cit, p.307.

cf. also. Idem, Masks on the Roman Stage, op.cit, p.145.

(٣) Beare (W.), The Roman Stage, op.cit, pp.189-190.

وفي هذه المسرحية نجد أن تينداروس لا يستطيع أن يرتدى قناع العبد ، لأن هيجيو يعامله على أنه السيد ، ونحن نعرف أنه بالفعل هو نفسه ابن هيجيو الذى يبحث عنه ، كما أنه ليس من المقبول أيضاً أن يرتدى فيلوكراتيس قناع العبد النموذجي ، لأنه سوف يظهر مرة أخرى في شخصيته الحقيقية كرجل حر ^(١)، وبالتالي فإن الملابس هنا كانت هي المميّزة للشخصية وليس القناع ، مما جعل بلاوتوس يعكف عن استخدامه في هذه المسرحية ^(٢).

فقد وضع (Pollux) قائمة لستة ألقاب للعبيد ، وأهمها قناع العبد العجوز ، الذى استخدمه منانديروس للمؤدب (Paedagogi) في مسرحية "المخادع مرتين" (Dis Exapaton)، والعبد جيتاس (Getas) في مسرحية "الأخوان" (Adelphoi) ، وعندما نقل بلاوتوس من أصوله اليونانية سار على نهج منانديروس في استخدام هذا التقليد (كما هو واضح في مسرحية "الأختان باكخيس") ^(٣). وهناك قناعان آخران قد ارتبطا بالعبيد الرؤساء في المناسبات ، فنجد العبد رئيس الخدم يظهر بتسريحة خاصة ، فأحياناً يكون شعره الأحمر ملفوفاً ، وأحياناً أخرى مجعداً ، ويأتى هذا الوصف واضحاً عند بلاوتوس في مسرحيته "الحمير" (أبيات ٣٩٩-٤٠٠) و"بسيودولوس" (بيت ١٢١٨) ^(٤).

وبالنسبة للعبيد الآخرين الذين يتميزون بالشعر الناعم فإنهم يمتلكون شعراً أحمر متراجعاً إلى الخلف وحوارب مرتفعة ، أما الذين يتميزون بالشعر المجعد فإنهم يمتلكون أيضاً شعراً أحمر متراجعاً للخلف ، ولكن العينين حولاً وان . وتوجد أمثلة قليلة للعبد ذى الشعر الناعم أمثال داؤس (Daos) في مسرحية "المُحكّمون" لمنانديروس ، وأولمبيو في مسرحية "كاسينا" و"لوكرىو" في مسرحية "الجندي المغرور" لبلاوتوس ^(٥).

ويشير ويلز إلى أن المسرحيات البلاوتية تكشف داخل متنها عن أشكال ألقاب بعض الشخصيات ، ففي مسرحية "كوركوليو" أعلن عن القواد عن طريق وصف قناعه قبل وصوله ثم مخاطبته بالاسم (Leno) دون الإشارة إلى اسمه الشخصى أكثر من ثمانى عشرة مرة ، حيث نجد القواد يتصف بابتسامة طفيفة ووضيعة على شفتيه ، ذا حوارب متصلة، كما أنه

^(١) Webster (T.B.L), Greek theatre ,production , 1st published , London (1956),p.94.

^(٢) Beare (W.), Slave costume in new comedy , op.cit .P.30-40.

^(٣) Webster (T.B.L), op.cit ,p.82.

^(٤) Wiles (D.), op.cit ,p.138.

^(٥) Webster (T.B.L), op.cit ,pp.84-85.

شعره مجعد وأحياناً يكون أصلع . ففي مسرحية "الحبل" (أبيات ١٢٥ - ١٢٦) نجد الشاب بليسيديوس أثناء بحثه عن القواد لابراكس يصفه بأنه ذو شعر رمادي مجعد^(١) :

PLES: Dic quod te rogo,
ecquam tu hic hominem crispum, incanum videris,
malum, periurum, palpatores.

بليسيديوس : قل ما أطلبه منك ، إن رأيت هنا رجلاً أجعد ورمادي " الشعر " وشريراً وكذاباً ومتملقاً .

وتصف أبيات المسرحية أيضاً القواد لابراكس على أنه أحذب (بيت ١٣٠٣) ، ولديه لحية كما في (بيت ٧٦٩) :

RUDENS, 769

DAEM:Iam hercle ego te barba continuo arripiam, in ignem
Coniciam.

دايمونيس : بحق هرقل ! سأخذك من لحيتك في الحال ، وسألقى (بك) إلى النار .
لكن القواد باليو (Ballio) في مسرحية " بسيودولوس " يختلف عن لابراكس من حيث إنه ذو لحية ماعز (بيت ٩٥٧)^(٢) .

ويشير (Pollux) إلى ثلاثة أقنعة للطفيليين ، أحدها خاص بالطفيلي الذي يتميز بوجه عام عن القواد المتملق بأن أذنيه تصبحان أكثر طولاً عندما ينظر حوله بابتهاج ومرح ، في حين أن المتملق تكون حاجباه مرتفعين ويبدو أكثر حقداً ومكراً ، أما الاثنان الآخران فيتميزان بلون داكن وأنف معقوف .^(٣)

ومن المعروف أن الطباخين يمتلكون عادة حرية كبيرة في الكوميديا الحديثة ، حيث يمتلك منانديروس نوعين من الطباخين ، فعنده الطباخ مايسون (Maison) ذو الشعر الأحمر وهو أكثر فاعلية ونشاطاً من الطباخ تيتيكس (Tettix) ذي الشعر الأسود ، ويرى وبستر (Webster) أنه من الصواب إعطاء قناع مايسون إلى الطباخ كونجريو (Congrio) ، وقناع تيتيكس إلى أنثراكس (Anthrax) في مسرحية " وعاء الذهب " لبلاوتوس^(٤) .

Wiles (D.), op.cit ,pp.134,138.

Webster (T.B.L.), op.cit .p.77

Ibid ,p.82.

Ibid.,p.84.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

المنظر - المداخل والمخارج :

على الرغم من أن المشهد المسرحي عادة يقودنا إلى أثينا، إلا أن بلاوتوس غالباً ما يحيد عن هذه القاعدة، حيث نجد طيبة (Thebae) عاصمة بيوتيا في مسرحية "أمفيتريو"، وأيتوليا (Aetolia) في مسرحية "الأسيران"، وسيكيون (Sicyon) في مسرحية "علبة المجوهرات"، وإبيداوروس (Epidauros) في مسرحية "كوركولايو"، وإبيدامنوس (Epidamnus) في مسرحية "التوأمان مينايخموس"، وإفيسوس (Ephesus) في مسرحية "الجندي المغرور"، وكاليدون (Calydon) في مسرحية "القرطاجني الصغير"، وشاطيء قوريني (Cyrene) في مسرحية "الحبل"^(١).

لقد كان المنظر العادي في القصص الهزلية عادة يمثل واجهة منزلين بينهما طريق ضيق (angiportus) وكان من الممكن في بعض الأحيان إجراء تغيير في هذا الترتيب، حيث إن عدد المنازل الذي كان يظهر على المسرح يختلف من مسرحية إلى أخرى حسب احتياج كل مسرحية، فالحدث غالباً - في العديد من المسرحيات - يتطلب منزلين على سبيل المثال منزل مينايخموس ومنزل العاهرة إروثيوم في مسرحية "التوأمان مينايخموس"، وفي أغلب الأحيان نجد مقدم البرولوج أو أحد الشخصيات الأخرى يعلن عن الأشخاص الذين يعيشون في المنزل، وهو ما يبدو ظاهراً في مسرحيتي "وعاء الذهب" (أبيات ٤ وما يليها)، و"كاسينا" (أبيات ٣٥ وما يليها). ومن المسرحيات البلاوتية التي تتطلب منزلاً واحداً فقط تبعاً لاحتياج الحدث نجد مسرحيتي "الأسيران" حيث منزل هيجيو ومسرحية "أمفيتريو" حيث منزل أمفيتريو^(٢).

ومن أجل توافر عنصرى الأبهة والفخامة في مسرحية "أمفيتريو"، نجد أن المسكن اعتبر قصراً، لأنها تعد من النوع التراجيكوميدى (Tragicomoedia) وقد أشار إليه بلاوتوس بكلمة (aedes)، التي استخدمها كثيراً للإشارة إلى منازل المواطنين العاديين في كوميدياته الأخرى (بيت ٩٧) :

Haec urbs est Thebae . in illisce habitat aedibus
Amphitruo^(٣)

هذه هي مدينة طيبة. في تلك القصر يسكن أمفيتريو.

وهناك مسرحيات تتطلب وجود ثلاثة منازل مثل "سنيخوس" وثلاث قطع من العملة "وتروكولينتوس" لبلاوتوس، و"قورميو" و"الحماة" لترنتيوس. أو منزلين ومزار ديني أو معبد

(١) Duckworth (G.E), op.clt .p.82.

(٢) Ibid.,p.83.

(٣) Johnston (M.), Exits and Entrances in Roman comedy , Plautus and Terence , New York (1933), p.20.

كما في مسرحية "وعاء الذهب" حيث يوجد منزلان ليوكليو وميجاندوروس وهو ما يبدو واضحاً في المقدمة التي يليها إله الأسرة (*Lar familiaris*) في (أبيات ٢-٣، ٣١)، وفي (أبيات ٥٨٢ - ٥٨٣) يلتفت يوكليو انتباهنا من أجل وضع جرة الذهب في معبد إلهة الثقة أو الأمانة (*Fides*) وكان معبدها في هذا المنظر في أحد جوانب المسرح^(١):

Nunc hoc mihi factu est optimum, ut ted auferam,
aula, in Fidei fanum: ibi abstrudam probe.

الآن من الأفضل لي أن (أقوم) بهذا الصنيع ، إننى سوف أحملك أيتها

القدر ، إلى معبد إلهة الأمانة :هناك سوف أخفيك بعناية.

ويرى وبستر أنه من المحتمل أن بلاوتوس كان مقلداً لمناندروس عند استخدامه ثلاثة منازل على المسرح بدلاً من العادة الأكثر انتشاراً الخاصة باستخدام منزلين ، حيث تطرق مناندروس إلى هذه الحيلة لكي يخدم حبكة المسرحية كما حدث في مسرحية "الفتاة حليقة الشعر" (*Perikeiromene*) ، حيث نجد منزل باتايكوس (*Pataikos*) ومنزل آخر يخص الجندي بوليمون (*Polemon*) والمنزل الثالث يخص ميرهيبي (*Myrrhine*)^(٢). أما في مسرحية "الحبل" (*Rudens*) فقد أظهر بلاوتوس أصالته في اختيار مناظر مسرحياته ، حيث إن المنظر لم يمثل شارعاً في المدينة بل هو امتداد لشاطئ صخري بالقرب من قوريني (*Cyrene*) وفي الخلفية يوجد كوخ (*villa*) لدايمونيس ومعبد الإلهة فينوس حيث تسكن الكاهنة^(٣). لذلك نجد أن قراء هذه المسرحية يستمتعون بأحداثها وما يوجد بها من سحر وجمال رومانسي ناشئ عن المنظر الطبيعي الذي يختلف كثيراً عن الكوميديات الرومانية المألوفة.

ومن الجدير بالملاحظة أن إظهار طرز وفنون العمارة الرومانية للمنازل على خشبة المسرح يعد أحد جوانب الأصالة البلاوتية ، حيث نجد بلاوتوس في مسرحية "الجندي المغرور" يظهر الطراز الروماني الأصيل لمنزل بيريبليكتومينوس (*Periplectomenus*) بصورة تستدعي الدهشة والانتباه^(٤).

وفي مسرحية "أمفيتريو" توجد إشارة إلى المنازل ذات الطوابق المتعددة ، حيث إن جوبيتر يعلن مازحاً أنه يسكن في الطابق العلوى (*in superiore cenaculo*) (أبيات ٨٦٣-٨٦٤):

In superiore qui habito cenaculo,
qui interdum fio Juppiter, quando lubet^(٥),

Johnston (M.), op.cit ,p.28.

Webster (T.B.L),Studies in Menander , Manchester (1950),p.126,

Johnston (M.), op.cit ,p.27.

ويأتى هذا الوصف الوالى على لسان النجم آركتوروس (Arcturus) الذى يلقى المقدمة (أبيات ٢٣-٢٤، ٦١)، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit p.83.

Westaway (M.A), op.cit ,p.40.

Ibid.,p.41.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

إننى (أمفيتريو) الذى يسكن فى الحجرة العليا وأحياناً
أصبح جوبيتر ، عندما أرغب.

وفى المسرحية ذاتها توجد إشارة رومانية أصيلة إلى فتحة سقوط المطر (impluvium) التى
توجد فى سقف القاعة الأمامية الكبرى (أبيات ١١٠٨-١١٠٩):

Devolant angues iubati deorsum in impluvium duo
maximi: continuo extollunt ambo capita.

يهبط أفعوانان ضخمان متوجان بشعر إلى أسفل فتحة سقوط المطر:
فى الحال يرفع كل منهما رأسه.

ولأن هذا الطراز المعماري ليس له وجود فى المنازل اليونانية ، فإنه يكون رومانياً أصيلاً ،
ويعتبر أحد الإضافات البلاوتية التى صبغ بلاوتوس بها مسرحيته^(١).

كما اعتاد بلاوتوس من آن لآخر إبراز بعض مظاهر التزيين المعماري ولاسيما نظم الأعمدة،
كما يظهر فى مسرحيتى "بيت الأشباح" (أبيات ٨١٧-٨١٩) و"الحمير" (أبيات ٤٢٥-٤٢٦):

ASINARIA, 425-426

iussin columnis deici operas araneorum ?
iussin in splendorem dari bullas has foribus nostris ?

ألم أمر بإزالة عمايل العناكب من الأعمدة ؟ ألم

أمر أن تمسح هذه المقابض الخاصة بأبوابنا حتى (تصبح) لامعة؟.

وهناك إشارات متكررة إلى الزقاق (angiportus) الذى تكتنفه الأشجار ، وهو عادة يوجد فى
الحديقة ، على سبيل المثال فى مسرحيات "بيت الأشباح" (أبيات ١٠٤٣-١٠٤٤) ، و"الفارسي"
(أبيات ٤٤٤ - ٤٤٦) ، (أبيات ٦٧٨ - ٦٧٩) ، و"سبيدولوس" (أبيات ١٢٣٤ - ١٢٣٥)
وكذلك مسرحية "الحمير" (أبيات ٧٤٣ - ٧٤٤) :

Angiporto
leon:
illac per hortum circum ilt clam, ne quis se videret
huc ire familiarium: ne uxor resciscat metuit.^(٢)

ليونيدا: لقد تسلل سراً من ذلك الزقاق عبر الحديقة ، كي لا يراه أحد

من الخدم مارا هنا، حقاً إنه يخشى أن تكتشف زوجته (حقيقة الأمر).

ومن الطبيعى أن يكون الكتاب الرومان ، مثلما اقتبسوا من الكوميديات اليونانية ، قد احتفظوا
بالتقاليد اليونانية التى تختص بالمداخل الجانبية^(٣). وقد عالج (M. Johnston) هذا الموضوع
بصورة كافية ، فيشير إلى أن المدخل الجانبى على يمين المشاهدين كان يستخدم لدخول
وخروج الشخصيات من وإلى المدينة والفوروم ، وأن المدخل الجانبى على يسار المشاهدين

Westaway (M.A), op.clt.,p.40.

Beacham (R.C),The Roman Theatre and its audience ,London (1995),pp.60-61.

Duckworth (G.E), op.clt ,p.85.

(١)

(٢)

(٣)

كان يستخدم لدخول وخروج الشخصيات المنقلة من وإلى الميناء أو الريف ، أما في المسرح اليوناني ، فقد كان المدخل الجانبي على يمين الجمهور خاصاً بالميناء أو السوق والذي على يسارهم خاصاً بالريف ، وبالتالي يوجد اختلاف بين الاستخدام اليوناني والروماني في وضع الميناء (١).

ففي مسرحية "الأسيران" نجد الطفيلي إرجاسيلوس (بيت ٤٦١) يدخل إلى المسرح الخالي ويلقى مونولوجاً نعلم من خلاله أنه قد جاء من السوق (Forum) كما يظهر في (أبيات ٤٧٨، ٤٩٠) وهو في طريقه إلى الميناء كما يظهر في (بيت ٤٩٦). وكان الهدف المرجو من ظهوره على المسرح يكمن في العبور من السوق إلى الميناء فقط ، لذلك يعتبر الأستاذ بيير هذا المونولوج ووضع إرجاسيلوس إضافة بلاوتية (٢).

إلى جانب وجود المداخل الجانبية كان الممثلون يدخلون أيضاً إلى المسرح عن طريق الأبواب ، وهناك ظاهرة خاصة بدخول الممثل عن طريق الباب وهي التي تتكرر بصفة واضحة في الكوميديا اليونانية والرومانية . ويطلق على هذه العادة "صرير الباب" (crepuit) كما يظهر في مسرحيات "أمفيتريو" (بيت ٤٩٦)، و"وعاء الذهب" (بيت ٦٦٥)، و"فورميوس" (بيت ٨٤٠)، و"الأخوان" (بيت ٢٦٤)، أما الكلمة (concrepuit) فتظهر في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٢٣٤):

Sed foris concrepuit nostra: quinam exit foras ?

لكن بابنا قد صر : من (الذي) يغادر للخارج ؟

كما نجد هذه الكلمة أيضاً في مسرحيتي "الفارسي" (بيت ٤٠٤) ، و"المعذب نفسه" (أبيات ١٧٣ ومايليها) .

لكن بلاوتوس أحياناً لم يستخدم التعبير المعتاد (crepuit أو concrepuit) لإحداث الصوت ، بل نجده يستبدله بعبارة "الباب يفتح" (aperire) كما في مسرحيتي "الجندي المغرور" (بيت ١١٩٨) و"الفارسي" (أبيات ٨٠، ٨٠٠) ، وكذلك في مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٩٥٥):

Atque aperiunter aedis . exit Sosia.

(عندما) يُفتح الباب. يخرج سوسيا.

كما أن الباب أحياناً يحدث إزعاجاً أو ضوضاء عند فتحه كما حدث في مسرحية "الجندي المغرور" (بيت ١٣٧٧) (٣).

(١) Beare (W.), The Roman stage , op.cit , p.248.

(٢) Ibid., p.248.

CF. Also, Johnston (M.), op.cit , p.85.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit , pp. 116-117.

ويظهر هذا التقليد الخاص بصرير الباب " عند منادروس أيضاً ، ولكن ليس بالصورة التي ظهرت عند بلاوتوس ، ففي شذرات -

وإلى جانب أصالة بلاوتوس في إظهار فنون العمارة الرومانية نجده قد تأثر بالتقاليد اليونانية ، ويبدو ذلك واضحاً في طرز أبواب المنازل وطرز المفاتيح ، حيث نجد في مسرحية "بيت الأشباح" (بيت ٤٠٤) إشارة إلى المفتاح الإسبرطي (clavis laconica) وهي عادة لا تمت بصلة إلى التقاليد الرومانية ، وقد سبقت الإشارة إلى هذا المفتاح من قبل عند أريستوفانيس في مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا" (Thesmophoriazusa) (بيت ٤٢٣)^(١).

وتظهر أصالة بلاوتوس وبراكته في معالجة تأجيل خروج الممثلين ، حيث نجده يفرض بعض التأجيلات التي تتصل بالحدث وتكون ضرورية لتطور الحبكة الجديدة ، وقد قدمت هذه المادة على أنها إضافة رومانية إلى الحبكة اليونانية . وقد أضاف بلاوتوس هذه التأجيلات قاصداً متعمداً ، حيث إنها كانت ملائمة للحدث من ناحية ، وتحتوي على مادة فكاهية من ناحية أخرى.

ولكن عند منانديروس نجد أن تأجيل الخروج لم يكن مقصوداً كما كان عند بلاوتوس ، بل كان عبارة عن تأجيل طبيعي وضروري يقتضيه المشهد كما في مسرحيتي "فتاة ساموس" (أبيات ١٧٢-١٧٩) ، و"الفتاة خليقة الشعر" (بيت ١٧٢)^(٢). مما يجعل (Hough) يشير إلى أن تأجيل خروج الممثلين يعتبر ظاهرة بلاوتية كان الهدف منها التمهيد لعملية التغيير والتبديل التي أدخلها هو نفسه على الأصول اليونانية التي اقتبس منها . فعلى سبيل المثال في مسرحية "الحمير" (أبيات ١١٧ - ١٢٦) وعلى الرغم من أن ديمائنيوس يشير إلى أنه سوف يذهب إلى الصيرفي أرخبولوس (Archibulus) ، نجده يسمح لعبده ليبانوس بأن يرحل أولاً إلى الفوروم (بيت ١١٧) ، ويبقى السيد ديمائنيوس لكي يلقى مونولوجاً غير هام (أبيات ١١٧-١٢٦) ولكن كان غرض بلاوتوس من هذا التأجيل والمونولوج نفسه يكمن في تغطية الحقيقة التي وجدت في الأصل الذي أخذ عنه مسرحية "الحمير" ، حيث إن ديمائنيوس هو الذي غادر وظل العبد موجوداً على المسرح للمشاركة في المشهد التالي لهذا المشهد ، ولما كان المشهد التالي لهذا المشهد يعتمد على حديث الشاب أرجيريوس مع كلياريتا ، وبالتالي لا يوجد فيه دور للعبد ، لذلك جعله بلاوتوس يغادر الأحداث مبكراً^(٣).

- مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" (Samia) (أبيات ٨٥ وما يليها، ١٥١ وما يليها، ٢١٠، ٢٢٢، ٢٢٤) ، توجد خمس إشارات إلى صيرير الباب أو فتحه بإزعاج.

(١) Westaway (M.A). op.cit ,p.41.

(٢) Hough (J.N). Plautine technique in delayed exits , CPH 35 (1940).pp.39-40.

(٣) Ibid.,p.42.

وفى نهاية المسرح الرومانى كانت توجد ستارة (aulaeum)، التى كانت تُسدل كإشارة إلى بداية العرض وكانت ترفع عند النهاية ، ولا يوجد دليل على استخدام الستارة فى المسرح الرومانى فى عصر بلاوتوس وثرنتيوس ، ولكنها قد استخدمت فى أواخر عصر الجمهورية^(١).

ونتيجة لعدم وجود الستارة فى المسرح البلاوتى كان أحد الممثلين يخبر النظارة فى نهاية الرواية بأن المسرحية قد انتهت ويطلب منهم أن يصفقوا ثم يُخلى المسرح كى تبدأ رواية جديدة^(٢).

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.84.

ونعلم من "مسخ الكائنات" لأوفيد (3.111 F) (Metamorphoses) ، كذلك "الزراعات" لفرجيل (3.25 FF) (Georgics) ، أن هذه الستارة كان من الواجب أن تزين بالأشكال ، انظر :

Simon (E.), The Ancient theatre ,translated by C.E.Vafopoulou Richardson ,London and Newyork (1982),p.37.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كلز البخيل - التوأمين" (من الأدب التمثيلى اللاتينى)، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص ٤٦.

الفصل الثاني : الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس

- مسرحية "التوأمان مينايخموس" Menaechmus
- مسرحية "وعاء الطهي" Aulularia
- مسرحية "الأختان بالخيم" Bacchides
- مسرحية "العبد" Rudens
- مسرحية "الأسيران" Captivi
- مسرحية "أمفيتريو" Amphitruo

لما كان من العسير في الأعمال الأدبية فصل المبدع عن سلفه ، كان لازماً علينا محاولة الوقوف على مواطن الأصالة والتقليد في المسرح البلاوتي بمقارنته بالمصادر اليونانية التي استقى منها معظم مسرحياته واقتبس عنها جل أفكاره .

فمن المعروف أن دين الرومان للإغريق قد بلغ أقصاه في مجالي الأدب والفن ، وأدناه في مجال العلوم مثل الرياضيات والجغرافيا والطب ، وزاد هذا الأثر للحضارة الإغريقية في فترة الجمهورية الرومانية ، بحيث يدفع ذلك البعض إلى القول بأنه لو أن اليونان حافظت على استقلالها لتأغرقت روما حتى ولو تم ذلك ببطء^(١).

مما جعل هوراتيوس يقول في كتابه "فن الشعر" (Ars Poetica) (بيت ٢٨٥) "إن شعراءنا لم يتركوا شيئاً لم يعالجوه" ثم يؤكد ذلك في الأبيات (٢٦٨ - ٢٦٩):

Vitavi denique culpam,
non laudem merui , vos exemplaria Graeca
nocturna versate manu , versate diurna .

أخيراً قد تجنبت اللوم ، وإن كنت لا أستحق الثناء ،
انكبوا على النماذج اليونانية ليلاً ، انكبوا عليها نهاراً.

إن الفعل (versare) الذي استخدمه هوراتيوس في هذه الأبيات يشير إلى أن النماذج اليونانية جديرة بالثناء ومن الواجب احتذاؤها ، بينما نجد في الأفعال البلاوتية الفعل (vortere) من نفس الجذر يشير إلى تحويل شيء مبتذل إلى شيء نفيس أو بمعنى آخر تحويل رغبة المعادن الأثينية إلى الذهب الروماني ، وقد اعتاد بلاوتوس استخدام هذا الفعل عند وصف أسلوبه الفني المركب كما في مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (بيت ١٩):

Philemo scripsit :Plautus vortit barbare .

لقد كتبها فيليمون: حولها بلاوتوس إلى لغة أجنبية.

ونتيجة لهذا التأثير يقول سيجال (Segal) إننا نستطيع أن نطلق على كوميديا بلاوتوس العبارة (Graeco - Osco - Etrusco - Latin) "يونانية - أوسكانية - إتروسكية - لاتينية" وقد وضع سيجال الأصل اللاتيني في النهاية كتتويج للأصالة البلاوتية^(٢).

كما كان أمام كتاب المسرح الروماني - الذين اقتبسوا مسرحياتهم عن اليونان - طريقان ، الأول: أن يجعلوا مسرحياتهم مناسبة للحياة الرومانية فيغيروا المنظر والعادات والأسماء والملابس وغيرها كي يصبغوا رواياتهم بالصبغة الرومانية ، والثاني: أن يحتفظوا بالحبكة

(١) إبراهيم نصحي ، تاريخ الرومان ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٨٨) ، ص ٧٦٠.

CF. Rose (H.J), Outlines of classical literature, for students of English, London (1959), p.137.

Segal (E.), Roman laughter, the comedy of Plautus, Cambridge (1968), pp.6-7.

وعن استخدام الفعل (vortere) "حول-يستبدل" عند بلاوتوس ، انظر:

Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922), p.7.

اليونانية والعادات والأماكن والحياة والشخصيات كما رسمها للكاتب اليوناني ، وقد حظرت الرقابة على المسرح للتطرق إلى مجال السياسة في كتابة المسرحية وعدم التعرض للأشخاص ، مما جعل كاتباً مثل بلاوتوس يختار الطريق الثاني لأنه آمن من الأول ثم أضاف إلى هذه الاقتباسات العديد من العناصر الرومانية ، وبذلك يكون بلاوتوس ومعاصروه قد حلوا هذه المشكلة بوضع مسرحياتهم في بلاد اليونان ، بلاد اليونان الخيالية التي نجد فيها أناساً يتحدثون اللاتينية بالإضافة إلى بعض الإشارات التي تخص العادات والنظم الرومانية وهي بالتحديد إشارات عن قرب إلى الأحداث الرومانية المعاصرة ، لكن في حالة حدوث أي تهديد أو سخط من قبل الجمهور فإننا نجد للشخصيات تتقهر دائماً للدفاع عن أوضاعها اليونانية ، قائلين ضمناً على نحو واضح "يا قوم ، تذكروا ، إننا مواطنون يونانيون ونستطيع أن ننفرد بهذه العادة"^(١) . خاصة بعد أن أصبح المترددون على المسرح في زمن بلاوتوس يشعرون بجو غريب عليهم من العريضة الموعلة والإفراط في الفجور الذي يوصف أو يعرض على خشبة المسرح ، فكان التمتع على هذا النحو يعني أن المرء يعيش على نهج يوناني (Pergraecari)^(٢) . لأن الرومان كانوا يأنفون من السخرية بأنفسهم ويلذ لهم أن يتمتعوا بالسخرية من غيرهم وكانوا فخورين بأنفسهم وعاداتهم وتقاليدهم . مما جعل بلاوتوس ينسب الضعف الأخلاقي إلى غيرهم .

لقد توصل الدارسون إلى أن مسرحيات بلاوتوس تحتوي على العديد من الإشارات الرومانية والتوريات اللاتينية ، التي من الصعب أن تكون مشتقة من النماذج اليونانية ، بل تنسب إلى الأصالة الرومانية ، مما جعلها تختلف عن مسرحيات ترنتيوس الذي تمسك باتباعه للنماذج اليونانية والاقتباس منها بإخلاص . وخير دليل على ذلك تلك الإشارة التي وردت عند ترنتيوس في مسرحية "أندريا" (Andria) (أبيات ١٥ - ٢١) إلى إهمال نايفيوس وبلاوتوس وإنيوس للأصول الإغريقية التي اقتبسوا منها ، مما يدل على أنهم كانوا يتعاملون بحرية كبيرة مع تلك النماذج اليونانية^(٣) .

لذلك يرى كونت (Conte) أن التعامل مع الأصول الإغريقية بحرية كبيرة قد انعكس على العمل الدرامي ككل ، حيث كان بلاوتوس يميل إلى إهمال متانة العمل الدرامي ، مما جعل النقاد ينسبون إلى الكوميديا البلاوتية نقص عنصر التواصل الدرامي ، لأن بلاوتوس قد تخلى

(١) Luce (J.T), Ancient writers, Greece and Rome, Newyork (1981), p.503.

(٢) دف (ج.و)، تاريخ الأدب الروماني ، ترجمة د.محمد سليم سالم ، مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ٢٣٢-٢٣٣ .

(٣) Lowe (J.B.L), Aspects of originality in the Asinaria, CQ 42 (1992), P.152.

عن العديد من مميزات أصوله اليونانية الجيدة من أجل تحقيق ذاته في مسرحياته وإبراز العنصر الرومانى^(١).

فقد غير بلاوتوس معالم القطعة اليونانية التي اقتبس منها ، وأكمل مسرحيته بأسلوب مختلف عن البناء الدرامي للمسرحية اليونانية ، حيث إنه كان يزخرف كل مشهد على انفراد مما أحدث ضرراً في المسرحية ككل ، فقد كان بلاوتوس يهدف من إعادة صياغة نماذج اليونانية إلى تقديم الأغنية والرقص واستبدال الحوار الصريح الموجود في الأصل اليوناني بالاستعارات المزخرفة والإشارات الأسطورية^(٢).

فقد اتخذت الكوميديا الرومانية من الكوميديا اليونانية الحديثة نموذجاً لها وأخذت منها أكثر مما أخذت من الكوميديا القديمة ، وربما يرجع ذلك إلى القرب الزمني بين الكوميديا الحديثة والكوميديا الرومانية ، وإلى أن روما في القرن الثاني ق.م كانت تمر بمرحلة تطور مشابهة لتلك التي كانت تمر بها أثينا في القرن الرابع ق.م ونحن نعرف أن بلاوتوس وترنتيوس قد حاكوا الكوميديا الإغريقية الحديثة وخاصة أعمال منانديروس ، فنجد ترنتيوس نفسه لا ينكر تأثره بمن سبقوه من شعراء الكوميديا الحديثة حين يقول في مسرحية "الخصي" (أبيات ٤٠ - ٤٣)^(٣):

Denique ,
nullumst iam dictum quod non sit dictum prius ,
qua re aequomst vos cognoscere atque ignoscere ,
quae veteres factitarunt si faciunt novi .

أخيراً ، لا شيء مما قيل الآن إلا وقد قيل من قبل ، لذا فمن
العدل أن تعرفوا (الحقيقة) وتلتمسوا العذر ، إن عَرَضَ (الشعراء)
المحدثون ما اعتاد على تقديمه الأقدمون.

وعلى الرغم من تأثر بلاوتوس بجزء من مهارة منانديروس إلا أنه يوجد اختلاف كبير بينهما، فعندما أخذ بلاوتوس من حكاياته كان يدرك أن منانديروس يتميز بالحساسية والدقة في أسلوب كتابته ومع ذلك قام بمعالجتها بطريقة الخاصة لكي يلبي حاجة جمهوره الذي كان يسعى وراء الفكاهة وقد ساعدتهم موهبة بلاوتوس في الحصول على ما يريدونه^(٤).

وهناك إجماع نظمها يوليوس قيصر ، وكان قد وصف فيها ترنتيوس بأنه نصف منانديروس "o dimidiate Menander" لأنه تنقصه القدرة على الإضحاك ، أما بلاوتوس فهو نصف

(١) Conte (G.B).Latin Literature,London (1994),pp.58-59.

(٢) Segal (E.), op.cit ,p.4.

(٣) سيد صادق ، عناصر التجديد في شخصية الأثيب العاشق (Senex amator) في كوميديا بلاوتوس ، مجلة كلية الآداب المجلد (٥٩) العدد (٢) ، الإحتفالات والعلوم الإجتماعية ، جامعة القاهرة (١٩٩٩) ، ص ٢٢٧.

(٤) Grant (M.), Roman Literature , Cambridge (1954),pp.21-22.

مناندروس الآخر لأنه ينقصه الصقل والنقاء ولكن لديه القدرة على الإضحاك ، وإن صح التعبير فلربما لو اجتمع إهمال بلاوتوس وحيويته من ناحية مع صقل ترنتيوس ووعيه لفنه من ناحية أخرى لتوافر للرومان مناندروس جديد^(١) .

فإذا كان بلاوتوس لم يستطع أن يتخلص تماماً من قيود أصوله الإغريقية ليشعرنا بأصاليته التامة كشاعر كوميدي مبدع فقد كان يكشف بين الحين والآخر عن عناصر جديدة من التجديدات والإضافات الذاتية التي تؤكد موهبته ، وهي إضافات في مجال اللغة وأوزان الشعر والإشارات إلى مظاهر الحياة اليومية . لذلك فإن القصة التي تجمع بين ما هو يوناني وروماني والتي يحذف أو يضاف إليها أشياء تفقد جزءاً من وحدتها ومن حبكة المسرحية . أمثال هذه الأشياء دعت ترنتيوس لأن يصفه بالإهمال (neglegentia)^(٢) ، ولكن يبدو أن هذا الإهمال يعد أحد جوانب أصاليته ، حيث إن بلاوتوس كان يعي ما يتطلبه جمهوره الذي كان معظمه على قدر محدود من الثقافة والتحضر ويعي كيف يجتنب النظرة إلى المسرح لكي يستمتعوا بمناظر الحياة اليونانية ، وبالتالي فإنهم ليسوا بحاجة إلى الاستمتاع بوحدة الموضوع ولا بدقة الفكرة ولا بصقل اللغة ، ولكنهم كانوا يستمتعون بالخداع والعريضة والمباراة في القذف والتورية والأمثال والموسيقى التي تصاحبها الحركات ، فلقد كان هدف بلاوتوس الرئيسي هو التأثير الكوميدي^(٣) .

ويشير داف (Duff) إلى أن بلاوتوس لم يكن مجرد مترجم مستعبد لهذه الأصول وأمثالها ، ولكنه كان يستخدمها في حرية مطلقة ، حيث إنه أضاف إليها جواً من الحيوية والفكاهة ، فأصالة بلاوتوس لم تكن في موضوع القصة وإنما في طريقة معالجتها^(٤) .

وإذا ما تطرقنا إلى المقارنة بين الكوميديا البلاوتية والأصول الإغريقية التي اقتبس منها بلاوتوس مسرحياته فإننا نعمل في ذلك على آراء النقاد من جهة وبعض الشذرات المنشورة من هذه الأصول من جهة أخرى .

(١) Duckworth (G.E).the Nature of Roman Comedy.A study in popular Entertainment, Princeton (1952),p.386

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل-التولمان" (من الأدب التمثيلي اللاتيني) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص ٣٦ .

(٣) داف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ٢٢٨ .

CF.Ireland (S.).W.S.Anderson.Barbarian Play:Plautus' Roman Comedy, CR 45 (1995),pp.440-441.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٣١ وما بعدها .

— مسرحية "التوأمان مينايخموس" (١٩٤ ق.م) :

يرى أثيناؤوس* (Athenaeus) أن الطباخين العبيد من المحتمل أنهم قد وجدوا فقط في مسرحيات بوسيديبوس (Poseidippus) ، وفي الوقت الذي لا نعرف فيه شيئاً مؤكداً عن الأصل اليوناني لمسرحية "التوأمان مينايخموس" يفاجئنا هارش (Harsh) بنسبة هذه المسرحية إلى بوسيديبوس معتمداً في ذلك على أن الطباخ كيليندروس كان عبداً لأسرة العاهرة إروثيوم، وبضيف قائلاً أنه باستثناء التوسع في المقطوعات الغنائية (Cantica) فإن الترجمة اللاتينية لمسرحية "التوأمان مينايخموس" تتبع الأصل اليوناني^(١). ومع ذلك توجد بعض الآراء الأخرى التي تقترح أن بلاوتوس قد اعتمد في هذه المسرحية على أصل مناندرى^(٢).

ومن عناوين المسرحيات التي افترض بعض الباحثين أنها من المحتمل أن تكون أصلاً لمسرحية "التوأمان مينايخموس" : (Homoioi) و (Didymoi) ، لكن وبستر يشير إلى أن هذين العنوانين من الصعب أن يكونا متعلقين بمسرحيات أو كوميديات ، ويتفق (Stark) مع وبستر في أن هذه العناوين لا تحتاج بالضرورة أن تكون أصلاً لكوميديات . ولكن مما هو جدير بالانتباه أن الشذرات القليلة الخاصة بالكوميديا اليونانية الوسطى والحديثة تعتبر خير مثال للأصل الذي أخذ عنه بلاوتوس مسرحيته^(٣). ويشير وارنر (Warner) كما ورد عند سيجال ، في بداية حديثه عن هذه المسرحية في أول ترجمة إنجليزية لها عام (١٥٩٥) قائلاً: " لقد تجمعت السعادة والمتعة في تلك الكوميديا ، وفي الوقت ذاته تقودنا إلى شاعر عظيم هو بلاوتوس ، وعلى الرغم من أن بها قليل من الضرر ، إلا أنها مليئة بالسرور." ويشير أيضاً إلى أن المسرحية كانت خالية من الشخصية الأخلاقية والعبء المخطط الماكر — وهما الشخصيتان اللتان تميزت بهما المسرحية البلاوتية — في حين أنها تعتمد على سلسلة ممتدة من الغباء المفرط لهؤلاء الذين يخطئون في عملية التمييز بين التوأمين ، مما جعل سيجال يؤكد أن مسرحية "التوأمان مينايخموس" ليست يونانية في كل من الشكل والمضمون^(٤).

وتشير فانزام (E. Fantham) إلى أن بلاوتوس في هذه المسرحية استطاع أن يحافظ على البناء الدرامي وجزءاً كبيراً من المسرحية بدون تحريف ، لذلك تعتبر هذه المسرحية من أكثر مسرحيات بلاوتوس إقناعاً من حيث التأسق والتوازن الخاص ببناء المسرحية . كما أن

* هو أكثر الكتاب القدامى الذين حفظوا لنا شذرات كثيرة من الكوميديا المتوسطة في كتاب "حديث للمأبذة" الذي يحتوي على مجموعة كبيرة من الشذرات تحمل في مضمونها وصف الطعام والشراب والتجهيزات للمأبذة.

(١) Harsh (PH), A Handbook of classical drama , London (1944), p.355.

(٢) Easterling (P.E) and Knox (B.M), The Cambridge history of classical literature, Greek drama, vol I, part 2, Cambridge (1989), p.161.

(٣) Ibid., p.161.

(٤) Segal (E.), The Originality of Menaechmi, CR 41 (1991), p.48.

بلاوتوس قد امتنع بعض الشيء عن مزاوله مهامه المفضلة في الاستطراد أو الإضافات البلاوتية في أحاديث الشخصيات المفضلة له مثل الطفيلي والعبد ، لذلك لا يستطيع المعنيون بدراسة بلاوتوس القطع بأن مسرحية "التوأمان مينايخموس" تحتوى على أى تعديل في الحبكة اليونانية^(١).

ففي مقدمة هذه المسرحية يشير بلاوتوس إلى أن كتاب الكوميديا دائماً يصرحون بأن مكان الحدث يكون أثينا لكي يجعلوا المسرحية تظهر بشكل أوضح على أنها يونانية ، أما بلاوتوس نفسه هنا فلم ينقل المشهد أو مكان الحدث إلى أثينا ، بل يشير إلى أن هذا الموضوع يوناني ولكنه ليس أثينياً بل صقلياً (أبيات ١١ - ١٢):

Atque adeo hoc argumentum graecissat , tamen
non atticissat , verum sicilicissat .

وفي الحقيقة إن هذا الموضوع تقليد للإغريقية ومع ذلك
ليس للأتيكية بل للصقلية .

والإشارة إلى صقلية ترجع إلى مكان الحدث نفسه وهو مدينة إبيدامنوس (Epidamnus)^(٢) وليس أدل على ذلك من أن الإشارات الجغرافية العديدة كانت إلى أماكن صقلية أكثر منها أثينية ، مثل تارنتم (Tarentum) (بيت ١١١٢) وسيراكوزا (Syracusa) (بيت ١٠٩٧) ، هذا إلى جانب العبارات التاريخية التي نقص علينا فيها العاهرة إروتيوم جزءاً من تاريخ صقلية (أبيات ٤٠٧-٤١١)^(٣) .

وعلى المسرح البلاوتى توجد أحداث عديدة متشابهة ، حيث إن مشهد الزوج غير المخلص ومواجهته من قبل زوجته الغاضبة نجده في مسرحيات "الحمير" (الفصل الخامس - المشهد الثانى) ، و "كاسينا" (الفصل الثالث - المشهد الثالث) ، و "التاجر" (الفصل الرابع - المشهد الثالث) ، ولكن الأقرب منهم إلى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (الفصل الرابع - المشهد الثانى) في الحبكة والمعالجة هي نهاية مسرحية "الحمير" (الفصل الخامس - المشهد الثانى) ، حيث توجد تشابهات لفظية واضحة بين المسرحيتين^(٤):

(١) Fantham (E.), Act IV of the Menaechmi: Plautus and his original, CPH 63 (1968), p. 175.

* هي مدينة من مدن مقدونيا التي تقع على البحر الإندرياتيكي .

(٢) Kamel (W.), The Menaechmi of Plautus: its peculiarity and origin, Bulletin of the faculty of Arts, Cairo uni 16 (1954), pp. 139-140.

(٣) Ibid., p. 140.

(٤) Fantham (E.), op.cit., p. 177.

قارن أيضاً مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ٥٧٠) ومسرحية "الحمير" (بيت ٨٨١) ، ومسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٥٦٨ - ٥٦٩) ومسرحية "الحمير" (أبيات ٨٦٩ - ٨٧٠) ، حيث نجد أن الصرامة والشدة في التهديد هي سمة الزوجة في مسرحية "الحمير" ، أما الزوجة في مسرحية "التوأمان مينايخموس" فلم تكن تعرف ماذا تفعل في هذا الموقف .

Menaechmi, 562

Manufesto faxo iam opprimes ; sequere hac modo

الآن سوف أعمل بوضوح على أن تسحقه ، اتبعني من هذا الطريق

Asinaria, 876

Sequere hac me modo, iam faxo ipsum hominem manifesto opprimas .

اتبعني من هذا الطريق ، سوف أعمل بوضوح على أن تسحق الرجل نفسه.

ويؤكد معظم الدارسين أن مسرحية "الحمير" (٢٠٧ ق.م) بها الكثير من السمات اليونانية التي ترجع إلى الأصل اليوناني الذي أخذت عنه. لذلك يمكننا رد العبارات التي وردت في مسرحية "التوأمان مينايخموس" والمتشابهة مع العبارات التي وردت في مسرحية "الحمير" إلى أصولها اليونانية . وكذلك العبارات التي توضح مساندة الطفيلي للزوجة وإنكار مينايخموس سرقة العباءة وأسئلة مينايخموس للزائفة من أجل التملق والمداينة والابتعاد عن الهجوم العنيف من جهة زوجته في مسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٦٢٠ وما يليها) وترى (E.Fantham) أنها من المحتمل أن تكون قد ظهرت في الأصل اليوناني وخاصة محاولات مينايخموس للتملق والمداينة (أبيات ٦٢٦-٦٢٨)^(١).

MEN: Non edepol deliqui quicquam .

MAT: Em rursum nunc nugas agis .

MEN: Dic , mea uxor , quid tibi aegre est ?

PEN: Bellus blanditur tibi.

MEN: Potin ut mihi molestus ne sis ? num te appello?

مينايخموس: بحق بوللكس ، لم أخطئ في أي شيء.

الزوجة: أنت تعود الآن مرة أخرى إلى الهراء.

مينايخموس: قولي يا زوجتي ، ماذا يؤلمك؟

بينيكولوس: إن الظريف يتملقك.

مينايخموس: هل تستطيع ألا تكون مزعجاً لي؟ هل أتحدث معك؟

ولكن في النهاية لم تجد فانزام مفراً من أن تصرح بأننا لا نستطيع أن نحدد مدى الزخرفة التي تمت للمسرحية اليونانية ولكننا نسلم بأنها زُودت ببعض المعالجات البلاوتية مثل المشهد الذي يحاول فيه مينايخموس أن يدعم موقفه على الرغم من أنه هو نفسه الذي سرق العباءة (أبيات ٦٠٧ ، ٦١١ ، ٦١٦) وكذلك التلاعب بالألفاظ والتورية في كلمات الطفيلي (أبيات ٦٠٩ - ٦١٠ ، ٦١٧ - ٦١٩) و(أبيات ٦٤٥ - ٦٤٧ ، ٦٥١ - ٦٥٤) ، وأيضاً موقف اللامبالاة الذي تأخذه الزوجة في حديثها مع زوجها حيث إنها تعتقد أن كل ما يقوله هراء حتى تصل إلى ما تهدف إليه^(٢).

Fantham (E.), op.cit .p.177.

ibid.,p.182.

(١)

(٢)

— مسرحية "وعاء الذهب" (١٩١ ق.م) :

يفترض هارش أن مناندرس هو مؤلف أصل مسرحية "وعاء الذهب" ويؤيد رأيه بأن شخصية البائس كانت نموذجاً مفضلاً لدى مناندرس التي تظهر في مسرحية "المحكمون" (Epitrepontes) في شخصية سميكريينيس (Smikrines) وفي شخصية كنيمون (Knemon) في مسرحية "اللفظ" (Dyskolos)^(١). ويتفق أرنوت (Arnott) في الرأي مع هارش بأن مناندرس يعتبر هو مؤلف الأصل اليوناني الذي أخذ منه بلاوتوس مسرحية "وعاء الذهب" وقد أشار بأن مناندرس كان قد تأثر بمسرحية (Lebes) "المرجل" لأليكسيس التي كان يظن في البداية أنها أصل مسرحية "وعاء الذهب"^(٢).

ومما يرجح نسبة هذه المسرحية إلى مناندرس ، وجود سطر من مسرحية مناندرية غير معروفة له تقلد في مسرحية "وعاء الذهب":

δεδιώς μη' τι τῶν ἐνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων.

خوفاً من أن يتصاعد دخان من الداخل على المارة

تقابل هذه الشذرة (بيت ٣٠١) في مسرحية "وعاء الذهب":

de suo tigillo fumus si qua exit foras.^(٣)

إذا صعد دخان من سقف منزله إلى الخارج.

كما يشير وبستر إلى أن أصل مسرحية "وعاء الذهب" لابد أن يكون مسرحية ذات شخصية فربية مثل "فتاة جزيرة ساموس" ، و "اللفظ" ، و "الأخوان I" مما دفع بلاوتوس إلى الاهتمام بمسرحية "المتشكك" (Apistos) ووضعها نصب عينيه ، التي من المحتمل أن تكون أصلاً لمسرحية "وعاء الذهب"^(٤).

ومن جهة أخرى نزع بعض الدارسين إلى أن أصل مسرحية "وعاء الذهب" يرجع لمسرحيتي "اللفظ" (Dyskolos) لمناندرس و "الكنز" (Thesauros) لفيليمون ، وربما يرجع ذلك إلى موضوعهما الرئيسي الذي يدور حول الرجل الشكاك أيضاً^(٥).

ففي مسرحية "المتشكك" حوار يشبه حوار يوكليو والشاب ليكونيديس (Lyconides) (أبيات ٧٣١ وما يليها) حيث كان هدف مناندرس من هذا الحوار خلق كوميديا سوء الفهم وهو نفس

(١) Harsh (PH.), op. Cit .p.342.

(٢) Arnott (W.G),"Note on the parallels between Menander's Dyskolos and Plautus'Aulularia,Phoenix 18 (1964),PP.232-233.

(٣) Plautus (T.M),Amphitryon,the comedy of Asses, the pot of gold,the two Bacchides,the Captivi,translated by Paul Nixon,Cambridge (1950),p.VI.

(٤) Webster (T.B.L),Studies in Menander,Manchester (1950),p.58.

(٥) Ibid.,p.121.

الهدف الذى سعى وراءه بلاوتوس أيضاً. كما أن الفصل الثانى عند منانديروس فى مسرحية "المتشكك" يبدأ باقتراح الزواج وينتهى برحيل والد الفتاة المتشكك إلى السوق . وعند بلاوتوس أيضاً يبدأ الفصل الثانى بالحوار بين يونوميا (Eunomia) وميجادوروس (Megadorus) واقتراح الزواج ولكنه ينتهى بعودة يوكليو قادماً من السوق حاملاً لفة صغيرة وباقية من الزهور استعداداً لمراسم الزواج^(١).

وفى مسرحية "وعاء الذهب" قام يوكليو بإخفاء قدر الذهب فى معبد إلهة الثقة و الأمانة (Fides) * (فى المسرحية اليونانية كان Shrine of Pistis) ثم بعد ذلك نقل القدر إلى الإله سيلفانوس (Silvanus) ** (فى المسرحية اليونانية كان بستان الإله بان Grove of pan) لأنه عزم على أن يثق فيه أكثر من إلهة الأمانة. وبالتالي فإن الحدث كان نموذجاً لما كان موجوداً بالفعل فى مسرحية "المتشكك" ، ولكن بلاوتوس قد أعاد صياغة هذا الحدث بإضافة بعض العناصر الرومانية الأصيلة^(٢).

وبالنسبة لظهور الشاب ليكونيديس فى الفصلين الرابع والخامس فى مسرحية "وعاء الذهب" فإن بعض المعلقين يرون أن دخوله مع يونوميا لا نستطيع أن نعتبره الظهور الأول له (بيت ٦٨٢) والدليل على ذلك أن ليكونيديس نفسه يتعجب من عدم وجود عبده ستروبيلوس الذى أمره من قبل بأن ينتظره كما هو واضح فى (بيت ٦٩٦) ، إلا أن بلاوتوس قد أدخل سطرين ضروريين لتطور الحدث لكى يذكر الجمهور باقتراب موعد ظهور الشاب ليكونيديس (أبيات ٦٠٣-٦٠٤)^(٣):

Nunc erus meus amat filiam huius Euclionis pauperis ,
eam ero nunc renuntiatum est nuptum huic Megadoro dari.

(١) Webster (T.B.L), op.cit ,pp.42,124.

يشير ويستر إلى أن المبالغة فى دخول وخروج والد الفتاة فى مسرحية "المتشكك" (أبيات ٢٠٣، ٢٤٢) يوجد لها تشابهات فى ثلاثة مشاهد كوميدية فى مسرحيات مناندرية أخرى ، "الفتاة حلقة الشمر" (أبيات ١٠٨-١٢٠) ، و"فتاة جزيرة ساموس" (أبيات ٢٠٣، ٢١٧) و (أبيات ٣١٨، ٣٣٦) من المسرحية ذاتها.

* ربة الأمانة والثقة ، وكان معبدها الذى يقوم فوق تل البلاتين هو المكان الذى يجتمع فيه السيناتو والذى تودع فيه الوثائق الوطنية، وقد ظهر فيه أيضاً كتاب الطقوس الرسمية الخاص بالنباتات التى تقم إليها.

** هو إله الغابات ، ثم أصبح أيضاً إله الزراعة وحارس الوطن وحامى الحدود.

(٢) Ibid.,p.126.

وعن الازدواجية عند منانديروس وترنتيوس، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit ,pp.188-189.

Ibid.,p.121.

يشير أندرسون (Anderson) إلى أن الشاب سوستراتوس (Sostratos) فى مسرحية "اللفظ" لمنانديروس يظهر منذ بداية المسرحية ، مما يجعل منانديروس يتمكن من وصف حبه لابنة كتيمن بأسلوب مميز ، على عكس ما حدث فى مسرحية "وعاء الذهب" لبلاوتوس حيث نجد الشاب ليكونيديس لم يظهر إلا بعد تطور الأحداث، انظر:

Anderson (W.S), Barbarian play: Plautus' Roman comedy, Toronto Buffalo London
(1993),p.67. ١

الآن يحب سيدى ابنة هذا الفقير يوكليو ، وقد نما إلى علم سيدى
الآن بأن هذه الابنة (سوف) تُمنح زيجة من ميجادوروس هنا.

وبالنسبة لخبر الزواج نجد أن الشاب فى مسرحية "المتشكك" يعلم من خاله نفسه رغبته فى الزواج من ابنة الرجل المتشكك ، فى حين أن مشهد اقتراح الزواج فى مسرحية "وعاء الذهب" كان بين ميجادوروس ويونوميا ولم يكن الشاب طرفاً فيه ، حيث كان المشهد يسير على نهج يونانى . ثم بعد ذلك يعلم ليكونيديس بهذا الخبر كما أخبرنا به العبد ستروبيلوس ، لكننا لم نعرف المصدر الذى علم منه لأن أول ظهور له يأتى فى المنظر السابع من الفصل الرابع^(١).

ويشير وبستر إلى أن العبد ستروبيلوس فى علاقته مع سيده يشبه العبد "بارمينون" (Parmenon) فى مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" ، والعبد داؤس (Daos) فى مسرحية "الفتاة حلقة الشعر" لأن علاقة العبد بسيده الشاب فى مسرحية "المتشكك" كانت واضحة من بداية المشهد الأول عند مناندروس بينما عند بلاوتوس لم تظهر هذه العلاقة إلا ابتداءً من الفصل الرابع (أبيات ٦٠٣ وما يليها)^(٢) .

وحول عملية الاغتصاب التى وقعت فى مسرحية "وعاء الذهب" نجد الشاب خاريسيوس (Charisios) فى مسرحية "المحكّمون" قد اغتصب الفتاة بامفيلي (Pamphile) فى جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات وذلك دون أن يعرف أحدهما الآخر ، وبعد أن تضع بامفيلي المولود تخبرها المحظية هابروتونون (Habrotonon) بأن الشاب خاريسيوس هو والد الطفل حيث إنه قد ارتكب فى حقها "فعلة حمقاء" (ἁδίκημα) (انظر أبيات ٣٢٣ وما يليها) . فى حين أن الشاب ليكونيديس عند بلاوتوس قد اعتدى على عفاف ابنة يوكليو وهى تعرفه جيداً حيث نجده هو نفسه يصف فعلته بكلمات مثل (Facinus) فى (بيت ٧٣٣) ، و (iniuria) فى (بيت ٧٩٤) وكلاهما يطابق فى المعنى كلمة (ἁδίκημα) "فعلة حمقاء" أو "فعلة ظالمة"^(٣).

Aulularia, 733

LYC: Quia istuc facinus , quod tuom
sollicitat animum , id ego feci et fateor .

ليكونيديس: لأن تلك الفعلة الحمقاء تقلق بالك ،

فإننى قد فعلت ذلك وأعترف (به).

وعن تأثير الخبر على والد الفتاة ، نجد أن مناندروس كان يحتاج لهذا المشهد رجل عجوز يتميز بالقوة والإثارة وسرعة الهيجان أكثر من اللين والهدوء مثل نيكيراتوس (Nikeratos)

(١) Webster (T.B.L), op.clt .p.122.

(٢) Ibid.,p.123.

(٣) Ibid.,p.20.

فى مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" ، وباتايكوس (Pataikos) فى مسرحية " الفتاة حليقة الشعر" . لكن بلاوتوس يقدم لهذا المشهد شخصية تميل إلى الهدوء والأناة فيما يسمعه قبل اتخاذ أى قرار أو رد فعل ، وهو ما يعتبر تجديداً بلاوتياً . لذلك نجد يوكليو بعد اعتراف ليكونيديس بجريمته يكون فى حالة هدوء تام ويتلفظ بألفاظ تناسب موقفه ولم يهتز ولو للحظة واحدة أمام اعتراف ليكونيديس بجريمته (أبيات ٨٠٠ - ٨٠١)^(١):

Ita mihi ad malum malae res plurimae se
adglutinant .

ibo intro , ut quid huius verum sit sciam .

هكذا فإن أشياء سيئة كثيرة جداً تودى بى إلى الشر .

سوف أذهب إلى الداخل ، كي أعرف ما هى حقيقة هذا .

لقد استعار بلاوتوس بعض الأفكار المناندرية التى تخدم هدفه الكوميدي وقام بتوظيفها فى مسرحية "وعاء الذهب" ، فهناك عبارة تقليدية مريحة حول الضحية التى سوف تُذبح فى حفل الزواج فى مسرحية "الفظ" (بيت ٤٣٥) ، حيث أطلقها بلاوتوس على الذبيحة التى أرسلها ميخادوروس إلى منزل يوكليو (بيت ٥٦٧)^(٢):

EUCL: Tum tu idem optumumst
loces efferendum ; nam iam , credo , mortuost .

يوكليو: عندئذ إنه من الأفضل أن تستأجر (من) يدفنه هو نفسه،
لأننى أعتقد أنه قد مات الآن .

وفى الحوار الذى يدور بين الطباخين والعبد بيثوديكوس (Pythodicus) حول شخصية البخيل يوكليو (أبيات ٢٩٦ - ٣٢٠) تتوالى فيه الفكاهات التى تطورت عن طريق الاستطراد فى عملية السؤال والجواب مما أدى إلى إثارة الضحك بالنسبة للمشاهدين ، ويمكن أن نطلق على هذا الحوار "التوسع البلاوتى" الذى يعد أحد ملامح الأصالة عند بلاوتوس^(٣) .

كما أشار (Kuiper) طبقاً لما ورد عند وبستر إلى أن الفصل الثالث (أبيات ٤٠٦ - ٥٨٥) مليئ بالإضافات البلاوتية خاصة بعد أن بدل بلاوتوس الكثير فى بناء هذا الفصل ، ويؤكد (Kuiper) أن (أبيات ٤١٥ - ٤٤٨) ، و (أبيات ٤٥١ - ٤٥٩) التى تشتمل على الحوار بين يوكليو والطباخ كونجربو تعتبر إضافات بلاوتية ويخص منها (أبيات ٤٥٦ - ٤٥٩) التى تعتبر رومانية أصيلة ولا نزاع فيها^(٤):

Aulularia, 456-457

CONG: Heus , senex , pro vapulando hercle ego abs te mercedem

(١) Skutsch (O.), Notes on Aulularia of Plautus, CR 50 (1936), P.214.

(٢) عبد الله المسلمى ، مناندروس - نيسكولوس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٧٥) ، ص ٨١.

(٣) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), Plautus, "Casina", Cambridge (1976), p.15.

(٤) Webster (T.B.L), op. Cit .p.125.

petam .

coctum ego , non vapulatum , dudum conductus fui .

كونجريو: مرحباً أيها العجوز ، إبنى أطلب منك بحق هرقل تعويضاً عن الضرب.

فقد كنت أؤجر فيما مضى من أجل الطبخ لا الضرب.

إننا ننسب هذه القسوة التي يعامل بها يوكليو الطباخين إلى "مرض الشك" المصاب به ، حيث إنه كان يظن أن الجميع يريدون سرقة القدر المملوءة بالذهب ، وقد ظهر ذلك منذ بداية المسرحية في معاملته البذيئة للخادمة ستافيل (Staphyla) (أبيات ٤٠ - ٤١):

Exi , inquam . age exi .exeundum hercle tibi hinc
est foras ,

circumspectatrix cum oculis emissiciis.

إنني أقول ، ارحلى . تحركي ارحلى ، بحق هرقل عليك بالرحيل من هنا

إلى الخارج ، أيتها الجاسوسة ذات العيون الفضولية.

إن هذه القسوة يتسم بها أيضاً كنيمنون في مسرحية "الفظ" حين يهدد الخادمة سيميكي (Simike) بعد أن أسقطت المجرفة والإبريق في البئر بأنه سوف ينزلها في البئر لكي تلتقطها بنفسها (أبيات ٥٨٨-٥٩٦) ، وفي كلتا الحالتين لدينا رجل عجوز فظ يستمتع بتعذيب الخادمة الوحيدة الموجودة في منزله^(١) . وإلى جانب هذه القسوة نجد لديهما استعداداً بالرفض لكل شيء ، ففي مسرحية "وعاء الذهب" نجد يوكليو يعلن (أبيات ٩٤ - ٩٧):

Tum aquam aufugisse dicito , si quis petet .
cultrum , securim , pistillum , mortarium ,
quae utenda vasa semper vicini rogant ,
fures venisse atque abstulisse dicito .

إذا سألك أى شخص عن الماء عندئذ قولى قد تسرب . وعن السكين

والفأس والمدقة والهاون ، (تلك) الأدوات المستخدمة التي يطلبها

الجيران دائماً ، أخبرهم أن اللصوص قد أتوا وسرقوها.

والاستعداد بالرفض نفسه موجود عند كنيمنون في مسرحية "الفظ" (أبيات ٥٠٥ - ٥٠٧) بالإضافة إلى (بيت ٦٤٢) الذي يرفض فيه حتى تقديم الماء ، وهي ظاهرة مشتركة بينهما^(٢).

كما أن مقدمة مسرحية "وعاء الذهب" تشبه مقدمات مسرحيات منانديروس التي نجد فيها الشخصية المقدسة هي التي تُلقي المقدمة . ففي مسرحية "الفظ" لمنانديروس نجد أن (أبيات ٥ - ٨) التي يشير فيها الإله بان إلى منزل كنيمنون والتعريف بشخصية ذلك الحاقد ، لها تقليد مباشر في مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٢-٤) التي يشير فيها إله الأسرة إلى

(١) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,p.14.

(٢) عبد الله المسلمي ، المرجع السابق ، ص ٨٦.

منزل يوكليو الذى عاش فيه سنوات عديدة ، ثم التعريف بشخصية ذلك الرجل شحيح النفس (أبيات ٩ - ١٢) .

وعند مقارنة الأبيات الافتتاحية لمسرحية " اللفظ " (أبيات ٣٦ وما يليها) مع مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٢٣ وما يليها) ، نجد الإله بان يكافئ ابنة كنيمون على إخلاصها وولائها ، فيجعل الشاب الثرى سوستراتوس يهيم بها حباً (أبيات ٤٣ وما يليها) ، وكذلك إله الأسرة عند بلاوتوس يجعل يوكليو يجد الكنز حتى يسهل عليه زواج ابنته من الشاب الذى اعتدى عليها (أبيات ٢٥ وما يليها)^(١) .

وفى نهاية المسرحيتين نجد تشابهاً فى خضوع كنيمون واستسلامه وكذلك استسلام يوكليو ، حيث يهزم يوكليو أمام إخلاص ليكونيديس ، كما انهزم كنيمون أمام تضحية سوستراتوس ، وهى فكرة قد تكررت عند منانديروس من قبل ، حيث إننا نجد فى مسرحية " الكادح " أو " العامل " (Labourer) يهزم كليانتيس (Cleantes) أمام إقدام جورجياس .

ومما سبق يتضح لنا أن منانديروس هو مؤلف الأصل اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس مسرحية " وعاء الذهب " ، أما عن الأصل اليونانى فنجد أنه من الصعب علينا أن نحدده بالضبط خاصة بعد فقدان النص الكامل لمسرحية " المتشكك " ، واختلاف حبكة مسرحية " وعاء الذهب " عن مسرحية " اللفظ " لمنانديروس .

— مسرحية "الأختان باكخيس" (١٨٩ ق.م) : —

إن الاكتشاف الحديث لمسرحية " المخادع مرتين " (Δις ἑξαπατῶν) لمناندروس ، الأصل الإغريقي لمسرحية " الأختان باكخيس " قد أصبح محط أنظار الدارسين المهتمين بهذه المسرحية وتحليل عناصرها اليونانية^(١) . ولقد أظهرت الأبيات المكتشفة من مسرحية "المخادع مرتين " عند مقارنتها مع مسرحية " الأختان باكخيس " قدرة بلاوتوس على التحرر من نماذج اليونانية التي اقتبس منها^(٢) . ولكن على الرغم من أن ليو (Leo) كما ورد عند لوى (Lowe) كان يشكك في قدرة بلاوتوس على ابتكار حدث درامي إلا أنه كان يثني بسخاء على عبقرية بلاوتوس في مجالى اللغة والوزن ، وبالتالي كان يوجد فريقان ، أحدهما يوى أن أحداث مسرح بلاوتوس التي تطورت على نطاق واسع تعد بمثابة إبداع وابتكار خاص ببلاوتوس وحده ، وكان هدفهم من ذلك يكمن في أن بلاوتوس قد أخذ مادته من الكوميديا اليونانية إلا أنه تعامل معها بحرية كبيرة ، أما الفريق الآخر فإنه كان ينظر إلى بلاوتوس على أنه مخلص لنماذج اليونانية على الأقل من ناحية بناء المسرحية ، وبطبيعة الحال كان هذا الفريق يشمل الهلينستيين الذين انصب اهتمامهم الأول على الدراما الإغريقية^(٣) ونحن نميل في الرأي إلى الفريق الأول ، لأن بلاوتوس في الوقت الذي لم يبتعد فيه عن النص اليوناني عن طريق تقديم صورة عن الحياة اليونانية تتمثل في عاداتهم وأخلاقهم وخصالهم ، نجده يصيغ رواياته بالصيغة الرومانية .

ويرى بعض النقاد أن مسرحيات المغامرة أو المكيدة تعتبر من مسرحيات مناندروس الهامة وأكثرها متعة ، حيث تعد مسرحية " المخادع مرتين " طرازاً لهذا النوع . وفي طبعة كوك للشذرات نجد أنها تحتوى على مائتين وسبع وأربعين من شذرات فيليمون ، ومائة وثمانية وثلاثين من ديفيلوس وأكثر من ألف ومائة شذرة من شذرات مناندروس ، ومن بين تلك الشذرات المناندرية التي يمكن مقارنتها مع الاقتباسات البلاوتية من مناندروس نجد الشذرة : (FR . 125 K)

ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νεός.

الذى تحبه الآلهة يموت شاباً .

(١) Luce (J.T), op.cit ,p.509.

(٢) Gratwick (A.S),The "True" Plautus ?CR 43 (1993),P.39.

وعن الاكتشاف البردي لمسرحية (Δις ἑξαπατῶν) ، انظر :

Arnott (W.G), "Viktor Poschl:Die neuen Menander, papyri unde die originalitat des Plautus,CR 25 (1975),P.314.

(٣) Lowe (J.C.B), op.cit ,pp.153-154.

يقابلها عند بلاوتوس في مسرحية " الأختان باكخيس " (أبيات ٨١٦ - ٨١٧) :

quem di diligunt ,
adulescens moritur , dum valet sentit sapit ^(١).

الذي تحبه الآلهة يموت شاباً وهو معافى في بطنه ويرى ويدرك .

حيث يصرح أندرسون بأن جذور هذه الأبيات ترجع إلى منانديروس ^(٢). بينما يشير (Ritschl) كما ورد عند روز (Rose) إلى أن بلاوتوس قد أخذ فكرة خداع خريسالوس لسيده نيكوبولوس مرتين من عنوان المسرحية اليونانية " المخادع مرتين " ، ولكنه أضاف خداعاً ثالثاً من ابتكاره هو نفسه ^(٣) . وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نمتلك دليلاً يؤكد أن بلاوتوس قد غير في حبكة الأصل اليوناني الذي اقتبس منه مسرحية " الأختان باكخيس " ، لكننا في الوقت ذاته نؤكد بأن هناك أصالة بلاوتية واضحة في زخرفة الأوزان الموجودة في الأصل اليوناني ^(٤).

وقد ساعدت الشذرات المكتشفة في رؤية تطور الحدث في الأصل اليوناني ، ومعرفة إلى أي مدى كان تأثير منانديروس على بلاوتوس ، وكذلك مدى فاعلية المشاهد المناندرية التي بين أيدينا ، وكيف بدل بلاوتوس كثيراً في هذه الفاعلية من أجل تحويل المسرحية اليونانية إلى أخرى لاتينية ^(٥) .

ففي البداية يرى أندرسون أن هناك احتمالية ضعيفة في أن يكون بلاوتوس قد أشار إلى منانديروس في برولوج مسرحية " الأختان باكخيس " المفقود ، والدليل على ذلك أن بلاوتوس غالباً يهمل الإشارة إلى الأصل اليوناني أو كاتبه في مقدمات مسرحياته اللاتينية خاصة تلك المقتبسة من منانديروس . ونستنتج من ذلك أنه ربما كان بلاوتوس يهدف من عدم ذكر اسم منانديروس في مسرحياته التأكيد على إبداعه وأصالته هو نفسه ^(٦).

^(١) Duckworth (G.E), op.cit .p.26 ; Hunter (R.L),The new comedy of Greece and Rome, Cambridge (1985),p.139.

كما يشير ويستر إلى أن الشذرة المناندرية (67K) يقابلها عند بلاوتوس في مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ٢٤٨-٢٥٠)، انظر: webster (T.B.L), op.cit .p.58.

^(٢) Anderson (W.S), op.cit .p.116.

^(٣) Rose (H.J),A Handbook of latin literature, from the earliest times to the death of St.Augustine,3rd edition,London (1954),p.45.

^(٤) Harsh (PH.), op.cit .p.345.

^(٥) Goldberg (S.M),Act to Action in Plautus Bacchides.CPH 85 (1990),P.191.

^(٦) Anderson (W.S), op.cit .pp.31-31.

في حين أننا نجد إشارات إلى الكتاب الآخرين أو الأصل اليوناني المأخوذة عنه للمسرحية في مقدمات مسرحياته الأخرى ، حيث نملأ مقدمة مسرحية "القرطاجني الصغير" (بيت ٥٢) بالعنوان اليوناني (Karchedonius) (καρχηδόνιος) وليس باسم المؤلف اليوناني. كما تشير مقدمة مسرحية "التاجر" (أبيات ١-١٠) إلى أن فيليمون هو مؤلف الأصل اليوناني (ἔμπορος) (Emporos) الذي اقتبس منه بلاوتوس مسرحيته ، ومقدمة مسرحية "كاسينا" (أبيات ٢٣-٣١) تعلن أن مسرحية (κληρούμενοι) -

ولكى نفهم الأحداث جيداً في المسرحيتين يجب أن نوضح ما بدله بلاوتوس في أسماء الشخصيات اليونانية عند نقلها إلى مسرحيته اللاتينية ، حيث أصبح سوستراتوس المناندرى عند بلاوتوس منيسيلوخوس (Mnesilochus) ، وموسخوس أصبح بيستوكليروس صديق منيسيلوخوس . أما العبد المناندرى سيروس (Syros) فقد تحول إلى خريسالوس ، ومع ذلك لم ينس بلاوتوس أن يشير في مسرحية " الأختان باكخيس " إلى اسم العبد المناندرى الذى كان موجوداً في الأصل اليونانى (أبيات ٦٤٩ - ٦٥٠) :

Non mihi isti placent Parmenones , Syri ,
qui duas aut tris minas auferunt eris .

بالنسبة لى فإن بارمينون وسيروس لم يسعدانى ، هذان

الذان يسرقان اثنتين أو ثلاث مينات من سائتهم .

ويشير هنتر إلى أن هذين البيتين يحتويان على تهكم ساخر قد صنعه بلاوتوس كى يذكر الجمهور بأن العبد الذى أمامهم كان في الأصل اليونانى يحمل اسم سيروس^(١) . كما يضيف (O'bryhim) بأن بلاوتوس قد سمح لهؤلاء الذين يشاهدون مسرحية " الأختان باكخيس " بأن يستمتعوا بالإشارة إلى اسم العبد المناندرى الذى أصبح في مسرحيته يحمل اسم خريسالوس ، وفي الوقت ذاته أراد بلاوتوس أن يذكرهم بأصالته في تغيير أسماء الشخصيات^(٢) .

أما الفتاة من إقيسوس فقد كانت لها أخت توأم عاهرة تعمل في أثينا وكانت تحمل نفس الاسم أيضاً طبقاً لما ورد عند بلاوتوس في مسرحية " الأختان باكخيس " ، في حين أننا لانعلم شيئاً عن الأسماء التى أطلقها مناندرس على الأختين .

وفي مسرحية " المخادع مرتين " تبدأ التعقيدات عندما يتحدث مربى موسخوس عن قصة الحب التى وقع فيها الشاب مع العاهرة ، ولكن سوستراتوس يثور غاضباً معتقداً أن صديقه قد خدعه واستحوذ على العاهرة لنفسه ، ثم بعد ذلك يطلب والد موسخوس من الشاب

- (Kleroumenoe) لديفيلوس هي أصل مسرحية "كاسينا" التى يعتبر عنوانها ترجمة لاتينية مباشرة للعنوان اليونانى . ومقدمة مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (أبيات ١٨-١٩) تشير إلى أن مسرحية (Θησούρος) "الكز" للكاتب فيليمون هي الأصل الذى اقتبس منه بلاوتوس مسرحية (Trinummus) ، انظر:

Leo (F.), Plautinische forschungen, zur kpltk und Geschichte komodie, 2nd edition, Berlin (1912), p. 119; Duff (J.W.), A Litterary History of Rome from the Origins to the Close of the Golden Age, London (1953), pp. 123-124.

وعن الأصل اليونانى لمسرحية "ستخوس" (Stichus) واختلافه عن الأصل الذى أخذ منه ثرتيوس مسرحية "الأخوان II" انظر:

Sandbach (F.H.), The Comic Theatre of Greece and Rome, New York (1977), p. 87
Kenney (E.J.), The Cambridge History of Classical, the Early Republic, vol II, part I, New York (1982), p. 97; Fraenkel (E.), op.cit. p. 278 ; Webster (T.B.L.), op.cit. p. 140.

Hunter (R.L.), op.cit. p. 66.

O'Bryhim (S.), The Originality of Plautus' Casina, AJPH 110 (1989), p. 83.

CF. Sandbach (F.H.), op.cit. p. 128.

سوستراتوس أن يذهب إلى منزل العاهرة وينتشل صديقه الحميم موسخوس من بؤرة الفساد تلك^(١). وقد استغرق هذا الحديث المفعم بالحيوية بين الشخصيات الثلاثة (والد موسخوس - معلمه - سوستراتوس) (أبيات ١١ - ١٧) ومن المحتمل أيضاً أن تكون (أبيات ١ - ١٠) المفقودة تتعلق بهذا الحديث . ثم بعد ذلك يذهب الأب والمعلم ويترك سوستراتوس وحيداً على المسرح لكي يلقي مونولوجاً حفظ لنا في (أبيات ١٨ - ٣٠) وهو غاضب لما حدث له من جراء أفعال صديقه ، دون النظر إن كان موسخوس بفعله تلك قد غرر بمعلمه وبشرف أسرته أم لا ، وهناك تشابهات عديدة بين هذا المونولوج ومونولوج منيسيلوخوس عند بلاوتوس (أبيات ٥٠٠ - ٥٢٥)^(٢).

وقد اعتمد منانديروس في معالجته لموقف سوستراتوس من موسخوس على التأثير العاطفي دون التعقل في الأمور ، بينما كان الجمهور نفسه يعلم تماماً أن سوستراتوس مخطئ في اتهامه لموسخوس ، ولكنهم على الرغم من ذلك كانوا يتعاطفون معه . وفي هذا المونولوج يقرر سوستراتوس إعادة الذهاب إلى والده ، ثم يترك العاهرة تتعلق وتصب حيلها عليه وهو مفلس بعد أن اقتنع بعدم إخلاصها وولاتها له (أبيات ٢٥ - ٢٦) :

ἡ δ' ὡς κενὸν συ]μπεισάτω
ἔχοντα μηδ[εν. Πᾶν ἀποδώσω τ]ῷ πατρί
τὸ χ]ευστόν.

عندئذ فلنقنعني هي وأنا خالي (اليدين) لا أملك شيئاً
حيث إنني سوف أurd كل المال إلى والدي .

وهنا استطاع منانديروس أن يصنع مونولوجاً سريعاً ، لخص فيه عودة النقود إلى والد سوستراتوس ، وكذلك تبرئة العبد من الحيلة التي نسجها ، ووصف الفتاة بأنها نموذج للعاهرة السيئة المادية^(٣).

وقد اقتبس بلاوتوس هذه الأبيات من منانديروس ، حيث نجد الشاب منيسيلوخوس عنده يهدد بأن الفتاة سوف تلقى منه عقاباً يجعلها تقاسى (أبيات ٥٠٣ - ٥٠٥) لأنه سوف ينتقم منها

(١) Sandbach (F.H), op.clt ,p.128.

(٢) Anderson (W.S), op.clt ,pp.10 -11.

(٣) Ibid.,p.11.

كما يتكرر مضمون هذه الأبيات التي يتوعد فيها سوستراتوس العاهرة وهو خالي اليدين بعد أن أعاد النقود لوالده ، حيث نجده يصرح في (أبيات ٩١-٩٢):

ΣΩ: καὶ μ]ην δο]κῶ μοι τήν καλήν τε κάγαθὴν
ἰδεῖν ἐρχομένην ἄν ηδ[έ]ως κενός.

سوستراتوس: وبالفعل بطيب لي أن أرى الآن بسملة المحبوبة الجميلة والنييلة وأنا خالي (اليدين).

ويقابل هذه الأبيات عند بلاوتوس في مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ٥٣٠ - ٥٣١) ، انظر:

Sandbach (F.A), op.clt ,p.130.

بكافة الوسائل (بيت ٥٠٨) ، ولكنه لم يمتلك القدرة على تكملة خطته التي يعدها للانتقام من الفتاة لأنه لا يزال يحبها ، ويبدو هذا واضحاً في استخدام بلاوتوس للفعل البارز " يحب " (amare) (بيت ٥١١) :

Amo hercle opinor , ut pote quod pro certo sciam .

بحق هرقل اعتقد أنني أحبها ، إذ أعرف أن هذا من الممكن حقاً .

ولكن في النهاية يقرر أن يذهب إلى والده لكي يرد إليه المال قبل أن تنال منه ولو قدراً ضئيلاً^(١) . وهنا صور لنا بلاوتوس الشاب منيسيلوخوس في صورة العاشق الذي لا يستطيع أن يتمالك حواسه ، لذلك نجده غير مدرك للألفاظ التي يعبر عنها بسبب رومانسيته الحمقاء (أبيات ٥٠٩-٥١٠) :

Sed satine ego animum mente sincera gero ,
qui ad hunc modum haec hic quae futura fabulor ?

لكن هل أعلن شعوري بعقل صاف تماماً ،

أنا الذي أثرت هنا بهذه الطريقة عن هذه الأشياء التي ستأتي ؟

في حين أن مناندرس قد أظهر لنا سوستراتوس في صورة الشاب صاحب القرار الحازم ، الذي يتخذ قرار إعادة النقود إلى والده بحزم دون أي تردد أو تحكم من قبل عاطفته الرومانسية ، لذلك يشير أندرسون إلى أن منيسيلوخوس عند بلاوتوس كان يمثل شخصية كاريكاتورية للحب المتردد غير الحاسم ، فهو ضحية للفكاهة البلاوتية^(٢) .

كما يرى ساندباتش (Sandbach) أن مناندرس قد سمح لنا أن نفهم من خلال مضمون كلمات سوستراتوس أنه لا يزال في حالة انجذاب عاطفي للفتاة ، أما بلاوتوس فإنه يجعلها صريحة واضحة ، حيث نجد الشاب منيسيلوخوس بعد أن أشار إلى أنه سوف يحطم العاهرة ، عاد مرة أخرى لكي يشير إلى أنه يحبها (بيت ٥١١) ، وحتى القرار الذي اتخذه بشأن إعادة النقود إلى والده لم يكن ملائماً لما يدور بداخله من عواطف جياشة^(٣) .

وفيما يتعلق بحديث الأب والابن في مسرحية " المخادع مرتين " نجد أنه استمر من نهاية الفصل الثاني (أبيات ٥٢ - ٦٣) حتى بداية الفصل الثالث (أبيات ٨٩ - ٩٠) ، ثم بعد ذلك يغادر الأب إلى السوق لكي يسمح لسوستراتوس بإلقاء المونولوج . فقد كان المشهد بين الأب

(١)

Anderson (W.S), op.cit ,p.12.

(٢)

Ibid.,p.12.

كما يشير (Luce) إلى أن مونولوج سوستراتوس كان يتميز بالواقعية والجدية من حيث الإقناع النفسي ، لكن بلاوتوس أضاف إليه أسلوباً هزلياً عندما نقله إلى مسرحية "الأختان باكخيس" ، انظر:

Luce (J.T), op.cit ,p.501.

(٣)

Sandbach (F.H), op.cit ,p.130.

والابن يتعلق بالمال ، والذي فضل منانديروس أن يرده سوستراتوس إلى والده على خشبة المسرح . ولكن نجد بلاوتوس قد تخلص من هذا المشهد لأنه فضل أن يرد منيسيلوخوس المال إلى والده بعيداً عن خشبة المسرح ، حيث يجعل الشاب يذهب إلى بيت نيكوبولوس بعد نهاية المونولوج مباشرة (بيت ٥٢٥) ثم يعود آتياً من البيت وقد سلم النقود إلى والده (أبيات ٥٣٠ - ٥٣١) (١).

Reddidi patri omne aurum , nunc ego illam me velim
convenire , postquam inanis sum .

لقد أعدت المال كله إلى والدي ، إنني أود الآن أن تقابلني هذه
العاهرة ، وأنا خالي (اليدين) .

ويرى ساندباتش أن بلاوتوس قد حذف المشهد بين الأب والابن لكي يعادل ويعوض مقدار توسعته وامتداداته في المشاهد الأخرى . وكذلك لأن الأب نيكوبولوس كان قد ذهب مبكراً إلى الفوروم في نهاية الفصل الثاني (بيت ٣٤٨) ولم يعد بعد (٢).

ولكن من المفترض أن يكون الأب قد عاد من السوق إلى المنزل دون أن يراه الجمهور على خشبة المسرح ، لكي يتسلم النقود من ابنه منيسيلوخوس ، وخير دليل على عودته بالفعل ، ظهور الابن على المسرح وإعلانه خبر إعادته النقود إلى والده (٣).

إن إسقاط المواجهة بين الأب والابن تعتبر خير دليل على أن بلاوتوس قد أعاد صياغة الأبيات التي اقتبسها من مسرحية "المخادع مرتين" ، حيث إن هذا التغيير الذي أحدثه بلاوتوس هنا كان يتمثل في الوحدة الدرامية وربما كان يهدف من هذا الإسقاط إلى إظهار براعته الفنية عن طريق حذف حدث كان يتوقعه الجمهور خلال المواجهة الصريحة بين الأب والابن (٤). ولأنه لم يكن من المقبول ظاهرياً أن يعود منيسيلوخوس مباشرة بعد ذهابه إلى بيت والده لكي يرد إليه النقود ويفسر له الحيلة التي دبرها له العبد خريسالوس ، ولأن بلاوتوس لم يكن يمتلك كورس لكي يغطي الفواصل الزمنية ، لذلك نجده قد سمح بدخول الشاب بيستوكليروس (أبيات ٥٢٦-٥٢٩) ، التي يتحدث فيها بكلام غير مفهوم بعد أن أمرته باكخيس أن يبحث عن الشاب منيسيلوخوس (٥).

BACCHIDES, 529

Ibo ut visam huc ad eum , si forte est domi .

سوف أذهب كي ألقى نظرة عليه هنا ، أملاً في أن يكون بالمنزل.

Goldberg (S.M), op.cit ,p.193 ; Hunter (R.L), op.cit ,p.17.

Sandbach (F.H), op.cit ,p.129.

Gratwick (A.S), op.cit ,p.39.

Anderson (W.S), op.cit ,p.24.

Sandbach (F.H), op.cit ,p.131.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

فلقد كان الهدف من ظهور بيستوكليروس هو تغطية الفترة الزمنية ما بين خروج منيسيلوخوس وعودته مرة أخرى إلى المسرح ، حيث إن الكوميديا الرومانية توظف بالفعل ما نسميه أحياناً "الوصلة" أو "الجسر" (١).

ومما يدل على توسع بلاوتوس في مشاهدته ، نجد أنه كان من المفترض أن توجد نهاية للفصل عند (بيت ٥٢٥) كما في الأصل المناندرى (بيت ٨٨) الذي يمثل نهاية الفصل الثاني ، تمهيداً للمشهد الذي سوف يقابل فيه سوستراتوس صديقه موسخوس في بداية الفصل الثالث وهو ما جعله بلاوتوس يحدث في فصل واحد (٢). وقد نتج عن ذلك أن مونولوج منيسيلوخوس (أبيات ٥٠٠ - ٥٢٥) يقابل حديثين لسوستراتوس في مسرحية "المخادع مرثين" (أبيات ٥٢ - ٦٣) ، (أبيات ٩١ - ١٠٢) (٣).

أما موسخوس عند مناندروس فيظهر بعد انتهاء مونولوج سوستراتوس الثاني عند (بيت ١٠٣) ، ولكنه لم يثرثر بكلام غير مفهوم ولم يحتج إلى أوامر أو وصايا العاهرة لكى يبحث عن صديقه سوستراتوس مثملاً فعل بيستوكليروس عند بلاوتوس . وبعد دخوله مباشرة يقابل صديقه سوستراتوس ويحييه بشوق ولهفة (أبيات ١٠٢ - ١٠٣) (٤). ولكن موسخوس يلاحظ أن صديقه قد خيم عليه الحزن والاكتئاب والعبس وبالتالي فإن هذه المشاعر تعتبر غريبة على لقاء صديقين لم يتقابلا منذ فترة طويلة وتوحى بأن هناك شيئاً ما قد حدث (أبيات ١٠٤ - ١٠٥) (٥):

Μος : Τί κατηψής καὶ σκυθρωπος, εἰπέ μοι;
καὶ βλέμμα τοῦ θ' ὑπόδακρυ.

موسخوس: قل لى ، لماذا (أنت) صامت وحزين ؟

(١) Goldberg (S.M), op.cit ,p.149.

يعتبر حديث المرأة العجوز ستيفانيوم (Stephanium) في مسرحية "سيخوس" (أبيات ٦٧٣-٦٨١) أيضاً خير مثال لمونولوج الوصلة.

(٢)

Gratwick (A.S), op.cit ,p.39.

ففي مسرحية "المخادع مرثين" نجد أن النص مبثوّر بعد (بيت ٦٣) حتى (بيت ٨٨) ، حيث يفترض أندرسون أن هذه الأبيات المفقودة كانت تتضمن تكملة للحوار بين الأب والابن ، لأن الأب حتى (بيت ٦٣) لم يكن قد غادر المسرح ، وذهب إلى السوق بعد (بيت ٨٩) مباشرة . وبالتالي يصبح لدينا حوالى ثلاثون سطراً عبارة عن شذرات (أبيات ٦٤-٨٨) لم يتم نشرها أو إعلانها ، لكن الدارسين افترضوا أن الأب في هذه السطور كان يعبر عن مشاعره للمختلطة حول استرداد النقود ونزالة العبد ميروس الذى خدعه بحيلة البارعة ، انظر:

Anderson (W.S), op.cit ,p.22.

(٣) أحمد عثمان ، الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى ، الكويت الحد (١٤١) ، سلسلة عالم المعرفة (١٩٨٩) ، ص ٥٩.

CF.Also.Hunter (R.L), op.cit ,p.17.

(٤)

Goldberg (S.M), op.cit ,p.196.

(٥)

Anderson (W.S), op.cit ,p.13.

ولما هذه النظرة الباكية.

أما عن لقاء الصديقين عند بلاوتوس ، فبعد أن ألقي كل منهما مونولوج دخول لايتعدى أربعة أسطر يحدث الاقتراب الذي يُظهر مدى اختلاف مشاعر كل منهما ، حيث يشير بيستوكليروس إليه كصديق بينما منيسيلوخوس يشير إليه كعدو (بيت ٥٣٤):

PIST: Estne hic meus sodalis ?

MNES: Estne hic hostis , quem aspicio meus ?

بيستوكليروس: أليس هذا صديقي ؟

منيسيلوخوس: أليس هذا الذي أنظر إليه عدوي ؟

ثم يتبع ذلك مجموعة من الاستعارات من جانب منيسيلوخوس للإشارة إلى خيانة صديقه له دون أن يفهمها بيستوكليروس مباشرة (أبيات ٥٤٠ وما يليها)^(١) . حيث نجد منيسيلوخوس في هذا الحوار الممتع يستغل ويستثمر الحديث الغامض لكي يربك بيستوكليروس ويقوده إلى التعرف على الحقيقة بنفسه (أبيات ٥٣٩ - ٥٥٩) ، وفي هذه الأبيات يظهر مدى الألم الشديد الذي يتألمه منيسيلوخوس والمرارة التي تتأبها من خلال حديثه الذي يكتنفه الغموض ، ولكن في الحقيقة نجد أن بلاوتوس نفسه ومنيسيلوخوس والجمهور يستمتعون بذلك^(٢).

ويرى جولديرج (Goldberg) أن المشهد الخاص بمقابلة الصديقين يعتبر بلاوتياً في تفاصيله، حيث إن الشخصيتين يتعرف كل منهما على الآخر على بُعد في البداية ، ثم يقتربان ويحيى كل منهما الآخر ، ولكن الدافع القوي للاقتراب قد جاء في البداية من جانب بيستوكليروس . حيث توجد أمثلة مشابهة عديدة لهذا المشهد في مسرحيات بلاوتية أخرى مثل "وعاء الذهب" (أبيات ٨١١ - ٨١٨) ، و"الحبل" (أبيات ٣٣١ - ٣٣٦) ، و"كوركوليو" (أبيات ٢١٦ - ٢٣٥) ، و"إبيديكوس" (أبيات ٥٣٤ - ٥٤٩) ، و"الفارسي" (أبيات ١٣ - ١٦)^(٣) .

فإذا كان بلاوتوس قد صور لنا غضب منيسيلوخوس بصورة مبالغ فيها لدرجة جعلته لايعرف تماماً من هو عدوه ؟ هل صديقه أم باكخيس (أبيات ٥٠٠ - ٥٠١):

MNES: Inimiciorem nunc utrum credam magis

sodalemne esse an Bacchidem , incertum admodumst .

منيسيلوخوس: إنني أتساءل أيهما أعتقد الآن أنه أكثر عدوانية من الآخر

هل الصديق أم باكخيس ، فهو أمر غير مؤكد تماماً.

(١) Goldberg (S.M), op.cit ,p.198

وعن الاستعارات التي وردت في حديث منيسيلوخوس مع بيستوكليروس والتي أدت إلى استمتاع الجمهور بإخفاق بيستوكليروس المتكرر في فهم عبارات منيسيلوخوس ، انظر:

Sandbach (F.H), op.cit ,p.133.

Anderson (W.S), op.cit ,p.20.

Goldberg (S.M), op.cit ,p.198.

(١)

(٢)

(٣)

فإن سوستراتوس عند مناندرس على الرغم من غضبه واستيائه مما حدث ، فإنه لم يظن بلأن هناك عدواً داخل صديقه موسخوس ، كما نجده يلوم الفتاة لا صديقه (أبيات ٩٩ - ١٠٠) ^(١).

ويرى أرنوت أن بلاوتوس قد تعامل مع حالة الإحباط التي لازمت بيستوكليروس من جراء سلوك صديقه منيسيلوخوس بدافع درامى ، فى حين أن هذا لم يكن موجوداً فى الأصل المناندرى . ويضيف بأن بلاوتوس قد بالغ فى هذا المشهد ، وهذه المبالغة تمثل نوعاً من خاصية الأصالة البلاوتية ^(٢).

ومن المعروف أن السبب فى حدوث سوء الفهم بين الصديقين يرجع إلى وجود فتاة أخرى شقيقة للعاهرة باكخيس (Bacchis) ، التي أطلق عليها بلاوتوس أيضاً نفس الاسم ، ولأن (الأبيات ١٠٨، ١٠٩، ١١٠) مفقودة من النص المناندرى فإننا من خلال النص البلاوتى نستنتج وجود فتاة أخرى شقيقة لفتاة سوستراتوس والتي أحبها موسخوس ، مما يدل على إخلاص الشاب لصديقه ^(٣).

ولأننا لا نمتلك نهاية لمسرحية "المخادع مرتين" ، نجد أندرسون يؤكد بأن بلاوتوس قد بدل فى النهاية الأصلية لكى يكمل عملية إعادة صياغته الهزلية للمسرحية ككل . ويستند أندرسون فى رأيه على نظرية التشابه الجزئى والتناظر ، ولأن معظم مسرحيات مناندرس تؤكد دائماً على وحدة الأسرة وخاصة العلاقة بين الأب والابن ، فقد اعتمد أندرسون فى ذلك على أربعة مسرحيات مناندرية اقتبس منها الكاتب الكوميدي ترنتيوس ويظهر فيها الجدبة الأبوية ، وعدم وجود صراع بين أب وابنه على فتاة أو وقوع الآباء فى حب العاهرات وهو ما ظهر فى نهاية مسرحية "الأختان باكخيس" ، مما جعل أندرسون يؤكد بأن هذه النهاية من ابتكار بلاوتوس ^(٤).

كما أن الاختلاف بين مناندرس وبلاوتوس لم يكن فقط فى المبالغة فى فن الخطابة من جانب الشاعر الرومانى ، بل أيضاً نجد بلاوتوس قد قام بإعادة ترجمة الفكرة اليونانية الموجودة فى مسرحية "المخادع مرتين" ، على سبيل المثال فى (أبيات ٥٤٠ - ٥٤٢) نجده أعاد ترجمة الفكرة اليونانية القائمة على كلمة "العدالة" (Δίκη) فى كلمة رومانية واحدة هى الإخلاص والثقة (Fides) ^(٥).

(١) Sandbach (F.H), op.cit ,p.133.

(٢) Arnott (W.G),Viktor Poschl:Die neuen Menander-papyri unde die originalitat des

Plautus, op.cit ,p.314.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.13.

(٤) Ibid.,p.23.

(٥) Owens (W.M).The third deception in Bacchides,Fides and Plautus'originalty,AJPH 115 (1994),P.390.

ومما يدل على أصالة بلاوتوس وعدم تقيده بالأصول الإغريقية تقيداً تاماً هو تأثيره بليفوس أندرونيكوس ونايفيوس في تنظيم مقطوعات غنائية متعددة الأوزان مما هو أصلاً مونولوجات إغريقية بالوزن الثلاثي ، حيث إن جميع مسرحيات بلاوتوس تتضمن هذه المقطوعات فيما عدا مسرحية "الجندي المغرور" التي ربما لم يجد الشاعر ممثلاً قديراً يقوم بها ^(١). ففي مسرحية "الأختان باكخيس" توجد مقطوعتان غنائيتان هما من ابتكار بلاوتوس ، لذلك يتم اعتبارهما إضافات بلاوتية (أبيات ٦٤٠ وما يليها) ، (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ^(٢). إن المقارنة بين مسرحيتي "الأختان باكخيس" و "المخادع مرتين" أظهرت الأسلوب الفني المختلف لكل من الكاتبين المسرحيين ، حيث إن بلاوتوس لم يحاول أن يكون مثلندروس ، وبالطبع أصبح بلاوتوس الأصل ^(٣)، الذي استطاع بمهارته إظهار براعة لم نعهدها من قبل في إعادة صياغة اللغة المناندرية ، والنظم ، والشكل الدرامي ^(٤). وفي النهاية نستطيع القول إن بلاوتوس قد أدخل تغييرات على المسرحية اليونانية عند ترجمته إياها ولكن هذه التغييرات لم تؤثر في البناء العام للمسرحية التي أخذ عنها ، فكل ما كان يهم بلاوتوس هو ترتيب المواقف المثيرة للضحك أكثر مما كان يهمه الموضوع أو الشخصية فأخذ من الأصل اليوناني ما يحلو له ، وترك ما لا يرغب فيه .

(١) أحمد عثمان ، المرجع السابق ، ص ٥٥.

(٢)

Webster (T.B.L), op.cit ,p.131.

وعن أصالة المقطوعة الغنائية في (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ، انظر:

Fraenkel (E.), op.cit .pp.61-62.

(٣)

Goldberg (S.M), op.cit ,p.201.

(٤)

Anderson (W.S), op.cit ,pp.27-28.

— مسرحية "الحبل" (Rudens) (٨٩ ق.م):

على الرغم من أننا لا نعرف عنوان المسرحية التي أخذ منها بلاوتوس مادته الخاصة بمسرحية "الحبل" إلا أننا نعلم من الكاتب نفسه أن مؤلف الأصل اليوناني هو ديفيلوس (أبيات ٣١-٣٣):

Nunc , huc qua causa veni , argumentum eloquar .
primumdum huic esse nomen urbi Diphilus
Cyrenas voluit .

إننى قد أتيت إلى هنا الآن من أجل أن ألقى المقدمة .

ففى المقام الأول أراد ديفيلوس أن يكون لهذه المدينة اسم قورينى .

وقد أطلق بلاوتوس على هذه المسرحية اسم "الحبل" ، وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نستطيع أن نجزم بأصاليته فى اختيار هذا الاسم نظراً لفقدان عنوان الأصل الإغريقى الذى أخذ منه مسرحيته ^(١). ويرى بيير (Beare) أن العنوان اللاتينى (Rudens) تم اختياره بناء على المشهد الرئيسى الذى يصور الصراع العنيف بين تراخاليو (Trachalio) وجريبوس (Gripus) حول شد الحبل وامتلاك الصندوق ^(٢).

ومن خلال المقدمة التى يلقبها النجم السماوى أركتوروس (Arcturus) والتى أشار فيها إلى مؤلف الأصل اليونانى لهذه المسرحية ، نجد أن محتويات تلك المقدمة وأسلوبها البسيط خاصة فى الإعلان عن التبرئة الإلهية من الإثم والتى بفضلها يعتبر المرء صالحاً وجديراً بأن ينعم بالخلاص ، قد تذكرنا ببعض الملامح المميزة للبرولوج عند يوريبديس وهى نفس الملامح التى حرص ديفيلوس أيضاً على استخدامها بصفة منتظمة ^(٣).

إن المنظر فى مسرحية "الحبل" يمثل كوخ أحد النبلاء الأثينيين وساحلاً قرب مدينة قورينى وهذا الوضع لم يكن متعلقاً ببلاوتوس بل بمؤلف الأصل اليونانى ، فى حين أن بلاوتوس قد أظهر لمساته فى معالجة العاصفة ونتائجها فى أسلوب أشبه بأسلوب التقرير الخاص بالطقس الجوى وبالتالي استطاع أن يجذب انتباهنا وعواطفنا إلى الفئتين .

^(١) Anderson (W.S), op.clt ,p.51 ; Rose (H.J),A Handbook of Latin Literature, op.clt ,p.53.

^(٢) Beare (W.), op.clt ,p.64.

يقترح (Mackall) أنه من خلال سطور المقدمة التى يلقبها النجم السماوى أركتوروس (نجم سماوى لامع فى Bootes) (أبيات ٧١ - ٨٢) ، التى تفسر قصة نجاة الفئتين بعد أن اجتاحت السفينة عاصفة شديدة ، كان من الأجدر أن تسمى هذه المسرحية "العاصفة" (Tempestas) بدلاً من "الحبل" (Rudens) ، انظر:

Mackall (J.W),Latin Literature,London (1965),p.20.

^(٣) Harsh (PH.), op.clt ,p.366.

وفى هذه المعالجة نرى كيف قام بلاوتوس بالتوسع فى بعض العناصر التى وجدت فى الأصل اليونانى مما جعلها مفعمة بالحياة بالإضافة إلى المقطوعة الغنائية التى تريد من عمق الخيال^(١). وبهذه الإضافات البلاوتية أصبحت مسرحية "الحبل" مليئة بالفكاهة والأسلوب البلاغى بصورة أكثر مما نجده فى الأصل اليونانى ، ولكننا لا يمكن أن ننكر حقيقة أن بلاوتوس قد اعتمد على أحداث المسرحية اليونانية التى اقتبس منها ، حيث إنه قد اعتمد كما فعل ديفيلوس من قبل على أربع قوى رئيسية لإثقاذ الفتاة بالايسترا (Palaestra) ، وتتمثل هذه القوى فى النجم أركتوروس الذى دمر السفينة التى كانت تحملها من قورينى إلى حياة الزنا فى صقلية ، وكاهنة معبد فينوس بتوليموكراتيا (Ptolemocratia) التى قدمت لها المساعدة ، وعشيقها بليسيديبوس (Plesidippus) الذى شرع فى محاكمة القواد نتيجة فسوخ العقد الخاص ببيعها ، وأخيراً الأب دايمونيس (Daemones) الذى كان يعيش فى نفس المكان الذى غرقت فيه السفينة وقام بحماية الفتاة من القواد لبراكس وتعرف على أنها حرة المولد وإنها ابنته التى فقدتها منذ فترة طويلة^(٢) .

وفى هذه المسرحية توجد إشارة هزلية إلى مسرحية "الكمينى" ليوربيديس التى استخدمها بلاوتوس لى يشير بها إلى الرياح العاصفة (بيت ٨٦):

Non ventus fuit , verum Alcumena Euripidi^(٣) .

لم تكن ريحاً ، بل الكومينا يوربيديس .

ويرى فراينكل أن الريح التى وصفها سكيبارنيو بأنها قد أزاحت السقف كله من فوق البيت لم تكن ريحاً عادية بل هى نفس الريح التى ظهرت فى نهاية مسرحية (Ἀλκμήνη) ليوربيديس . ويعتبر بلاوتوس أفضل من ديفيلوس لأنه استطاع ربط هذه العبارة بمسرحية "أمفيتريو" (١٨٨ ق.م)^(٤) .

وتشير (Katalin) إلى أن هناك تشابهاً بين مسرحيتى "الحبل" و"الحقبة" من حيث إن العاصفة قد لعبت دوراً كبيراً أيضاً فى مسرحية "الحقبة" ، حيث أدت بدورها إلى فقد الحقبة التى كان من المفترض أنها تحتوى على أدوات التعرف والتى تسم العثور عليها بواسطة الصياد كاكيسثوس (Cacistus) . وهذا الدور يشبه دور الصياد جريبوس الذى عثر على الصندوق

(١) Beare (W.), Plautus and his public, CR 42 (1928), P. 109.

(٢) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit, p.8.

CF. Also Beacham (R.C). The Roman theatre and its audience, London (1995), p.35.

(٣) Westaway (M.A), The original element in Plautus, Cambridge (1917), p.55.

(٤) Fraenkel (E.), op.cit, pp.68-69.

وعن النقاط الرئيسية التى اعتمد عليها بلاوتوس فى إظهار تلك العاصفة ، انظر :

Skutsch (O.), Plautus, Rudens 86, CR 17 (1967), P. 11 ; Jocelyn (H.D), Plautus, Rudens 83-88, CR 15 (1966), p. 148.

الذى توجد بداخله أدوات التعرف ، وهناك عبد آخر يدعى أسباسيوس (Aspasius) يتوافق دوره مع دور العبد تراخاليو ، ومن المدهش أننا نجد العبدان أسباسيوس وكاكيسيتوس قد تشابرا حول الحقيقة مثلما فعل جريبوس وتراخاليو حول الصندوق^(١). فى حين أن مسرحية "الحقيقة" تخلق من أدوار كاهنة معبد فينوس وأمبيليسكا وسكيبارنيو ، ومسرحية "الحبل" لا يوجد بها شخص يتوافق دوره مع دور دينيا (Dinia) الذى لعب دوراً بارزاً فى مسرحية الحقيقة^(٢).

وفى الكوميديا الحديثة نجد أن الجوقة لم تأخذ دورها فى الحدث ، ومن ثم أهملت فى قائمة الشخصيات ، التى ربما كانت عبارة عن "مجموعة من الصيادين" (Piscatores) فى مسرحية ديفيلوس التى استخدمت كنموذج لمسرحية "الحبل" (انظر (أبيات ٢٩٠ وما يليها) من مسرحية "الحبل") ، وقد أشار بلاوتوس إلى حياة هؤلاء الصيادين وما يعانونه من أجل الحصول على الرزق ، خاصة التمرينات (Gymnastici) التى يقومون بها يومياً عن طريق السير مشياً من قوريني إلى البحر بحثاً عن القوت ، ومن المحتمل أن تكون هذه العبارة تقليداً لما ورد فى الأصل اليونانى (أبيات ٢٩٥-٢٩٦):

Cottidie ex urbe ad mare huc prodimus pabulatum:
pro exercitu gymnastico et palaestrico hoc habemus^(٣) ;

يوميًا نحمل المؤن من المدينة إلى البحر هنا :

ونواصل هذا من أجل التدريب الرياضى والمصارعة .

وفى مسرحية "الحبل" يمارس بلاوتوس مهامه المفضلة فى الاستطراء ، حيث يجعل الفصل الرابع يشغل حوالى أربعمئة سطر ، وهو ما يعد طويلاً بالمقارنة مع فصول مسرحيات منانديروس الباقية لنا ، وإن كنا نفترض أن كوميديات ديفيلوس المنافسة لكوميديات منانديروس بها نسباً قريبة من هذا العدد ، فإنه لا يوجد فصل من فصوله قارب عدد هذا الفصل .

ويشير أندرسون إلى أن مشهد شد الحبل كان بدون شك موجوداً عند ديفيلوس ، لكن بلاوتوس قد أطلال فيه عن طريق التوسيع والامتداد فى الحوار مما كان له كبير الأثر على عدد أبيات الفصل ككل من حيث الطول^(٤).

ويظهر هذا الامتداد البلاوتى فى أغنية جريبوس التى يلقيها وهو يسحب الشبكة التى تحتوى على الصندوق (أبيات ٩٠٦ - ٩٣٧) ، حيث نجد أن هذه الأبيات مليئة بالجناس والسجع ،

(١) Der (K.), Vidularia: Outlines of Reconstruction, CQ 37 (1987), P.432.

(٢) Ibid., p.433.

(٣) Grimal (P.), La littérature et l'histoire, collection de l'école Française de Rome, Rome (1986), p.358.

(٤) Anderson (W.S.), op.cit., pp.51-52.

ومما يدل على أن هذه القطعة من ابتداء بلاوتوس أننا نجد جريبوس مثله مثل جميع العبيد البلاوتيين الذين نقابلهم في مسرحياته ، حيث إنه عندما عثر على الصندوق فإن أول ما اهتدى تفكيره إليه هو الحصول على حريته ، الأمل الذي سعى وراءه جميع العبيد البلاوتيين^(١). وبعد انتهاء الأغنية يشترك تراخاليو في الحدث ويلتقط طرف الحبل ، وهو ما يمثل نقطة بداية للنزاع الذي دار بين العبدین حول شد الحبل . ففي الأصل اليوناني لديفيلوس نجد أن العناصر الرئيسية للموقف الهزلي تتمثل في أربع نقاط :

أ- نزاع العبدین حول ما يحتويه الصندوق ب- اللجوء إلى حكم أو وسيط يفصل بينهما ج- اتصال المحكم نفسه بحبكة المسرحية والموضوع ، حيث إن هذا الاتصال لم يظهر إلا خلال عملية التحكيم . د- التحكيم يقود الحدث إلى مشهد التعرف . وبالتالي يكون ديفيلوس قد نقل كل العناصر المميزة للحبكة التراجيدية ، والتي نقلها عنه بلاوتوس دون تغيير^(٢).

ويرى أندرسون أنه من المحتمل أن يكون ديفيلوس قد فحص مسرحية "المحكمون" لمناندروس وعن طريقها استطاع أن يتوصل إلى نقطة التحول في مسرحيته . وإن كان الوضع عند مناندروس يختلف قليلاً ، لأنه لم يربط بصفة مباشرة بين مشهد التحكيم ومشهد التعرف كما فعل ديفيلوس (حيث جعل مناندروس التحكيم في الفصل الثاني والتعرف في نهاية المسرحية) ، إلا أننا نجد هناك تشابهاً في أحداث عرض القضية بين كلتا المسرحيتين^(٣). ومن قبيل الأصالة البلاوتية ، نجد بلاوتوس قد خصص أكثر من (٢٢٠ بيتاً) للشجار الممتع والمسلّي بين العبدین ، و(٥٠ بيتاً) فقط لمشهد التعرف ، وبالتالي فإنه يكون قد انحرف عن التوازن العظيم لدراما ديفيلوس ، وهو ما يعد دليلاً واضحاً على الحرية التامة التي منحها بلاوتوس لنفسه عند تعامله مع الأصول اليونانية .

كما نجده أيضاً يضيف إلى مشهد التعرف شخصيتين أخريين بالإضافة إلى شخصيات ديفيلوس الذي تقيد بعدم استخدام أكثر من ثلاثة متحدثين في المشهد الواحد ، في حين أننا رأينا

(١) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,pp.16-17.

(٢) Anderson (W.S), op.cit ,p.49.

(٣) Ibid.,pp.49-50.

إن تشابه المنظر الذي يمثل شجاراً بين عبدین عند مناندروس في مسرحية "المحكمون" وبلاوتوس في مسرحية "الحبل" ، وكذلك عرض القضية حيث نجد المحكم سميكريتييس (دايمونييس) يحكم بين عبدین هما داؤوس وسيروس (جريبوس وتراخاليو) فيما يتعلق بممتلكات طفل لقيط (صندوق) ؛ قد جعل بعض النقاد يحتملون أن بلاوتوس قد اقتبس هذا المنظر من الكاتب الكوميدي مناندروس ، انظر :

محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، أدبيات ، الجيزة ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان (١٩٩٤) ، ص ٢٦١.

فى الكوميديا الرومانية كيف استطاع الكاتب المسرحى أن ينتفع بأكثر من ثلاثة متحدثين فى آن واحد (١).

وعندما يتقابل لبراكس وصديقه خارميدس (Charmides) فإنهما يتبادلان الشتائم فى سلسلة من الفكاهة البلاوتية (أبيات ٤٨٥ - ٥٥٨) حيث اعتمدت الفكاهة فى هذه الأبيات على الإلغاز بالرمز والتورية اللاتينية ، ويبدو أن هذا الجزء كان موجوداً عند ديفيلوس لكن بلاوتوس قسام بالتوسع والتطويل فيه مما أضفى عليه طابع أصالته (٢).

ويشير لوى (Lowe) إلى أن العبدان تورباليو (Turbatio) وسباراكس (Sparax) -الذين ظهرا فى مسرحية "الحبل" وكانا متميزين بالصراخ- لم يكن لهما أثر فى الأصل اليونانى ، لذلك فإنهما يعتبران إضافة بلاوتية وربما أنهما حلا محل سكيبارنيو فى بعض المشاهد . كما أنه يضيف بأن التفوهات الخاصة بنصح الفتاتين بالبقاء خلف المذبح تعتبر إضافة بلاوتية (أبيات ٨٧٨ وما يليها) ، فى حين أن الفتاتين فى هذا المشهد عند ديفيلوس لم تكونا على خشبة المسرح (٣).

Rudens, 878-879

Tu , mea Palaestra et Ampeliska , ibidem illico
manete , dum ego huc redeo .

ياعزيزتى بالايسترا وأنت يا أمبيليسكا ، امكثا فى نفس
المكان فوراً ، إلى أن أعود إلى هنا.

كما يرى هنتر أن محاولة القواد لبراكس فى السيطرة على بالايسترا وأمبيليسكا فى المشاهد المركزية من مسرحية "الحبل" تتشابه بصورة واضحة مع مشهد من مسرحية "أوبديبوس فى كولونوس" (Οἰδipους ἐπὶ κόλονο) لسوفوكليس ، الذى نجد فيه محاولات كريون فى أن يحتجز أنتيجونى وإسمينى ابنتا أوبديبوس لكى يجبره على العودة إلى طيبة ، حيث نجدهما يتخذان المذبح ملجأ لهما لكى يحميهما من كريون ، وهو مانراه أيضا فى حالة بالايسترا وأمبيليسكا (٤).

(١) Anderson (W.S), op.cit .p.52.

(٢) Maccary (W.T) and Wilcock (M.M), op. Cit .p.16.

(٣) Lowe (J.C.M), Prisoners, Guards and Chains in Plautus, Captivi, Ajph 112 (1991), p.39.

(٤) Hunter (R.L), op.cit , pp.115-116.

كما أن هناك تشابها بين افتتاحية مسرحية "سييدولوس" ومقدمة مسرحية "إيجينيا فى أوليس" (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) ليوريديس إلى جانب التشابهات الأخرى فى سير الأحداث وطريقة الحوار . وهناك تشابه بين موقف فيلوكراتيس (Philocrates) وتيلداروس فى مسرحية "الأسيران" وموقف أوربستيس (Orestes) وبيلاديس (Pylades) فى مسرحية "إيجينيا فى تاوريس" (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) حيث نجد بيلاديس يعرض نفسه بشجاعة للتضحية من أجل سلامة أوربستيس (أبيات ٦٧٤ - ٦٨٦) .

وبخصوص الرؤيا التي تتنبأ بالمستقبل ، نجدها عند منانديروس في مسرحية "الفظ" عندما ظهر الإله بان للسيدة المتدينة في منامها ورأت ولدها سوستراتوس المسكين يحفر في الحقل المجاور لمعبده والقيود في أرجله ، ولكن لم تكن الحاجة الماسة لرؤيا السيدة المتدينة سوى تبرير للقربان الذي سيأتي بعد فترة قصيرة من هذا الحلم . وهنا يظهر مدى تأثير منانديروس بشعراء التراجيديا . ولكن هناك تنوعاً في استخدام الرؤى التي تتنبأ بما سيحدث عند بلاوتوس ، ففي مسرحية "الحبل" (أبيات ٥٩٣ - ٥٩٦) يصرح الشيخ دايمونيس :

Miris modis di ludos faciunt hominibus:
ne dormientis quidem sinunt quiescere .
velut ego hac nocte quae praecessit proxima
mirum atque inscitum somniavi somnium.

إن الآلهة تتبدع هزليات للبشر بأساليب رائعة :

فهى فى الحقيقة لاتسمح للنائمين بأن يناموا .

فأنا مثلاً فى هذه الليلة الماضية التى فاقّت (غيرها)

قد حلمت حلماً غريباً وأحمق .

فلقد كان هذا الحلم يتعلق بالفتاتين بالايسترا وأمبيليسكا والقواد لابراكس الذى كان يريد أن يهجم على الفتاتين خلف المذبح لولا تدخل دايمونيس وعبيده فى الوقت المناسب ، حيث كان بلاوتوس يهدف من ذلك إلى تصوير العاطفة الأبوية ، التى تجمع بين الأب دايمونيس تجاه ابنته بالايسترا التى فقدتها منذ طفولتها ، وبالفعل نجح فى نقل هذه المشاعر إلى الجمهور الحاضر فى المسرح^(١) . وإن كان هذا الحلم قد وجد بالفعل عند ديفيلوس فإن بلاوتوس يضع لمساته داخل بعض السطور خاصة فى (بيت ٦٠٤) ، مما جعل (O.Skutsch) يشير إلى أن بلاوتوس كان يهدف من إعادة صياغة هذا الحلم ، إلى إظهار مهارته الأسلوبية كدليل على الأصالة البلاوتية^(٢).

Leo (F.), op.cit ,p.162.

Skutsch (O.),Plautus, Rudens FF,CR 15 (1966).P.12.

(١)

(٢)

— مسرحية "الأسيران" (١٨٩ ق.م) : —

لما كان فيليمون (٣٦١-٢٦٣ ق.م) أقل شعراء الكوميديا الحديثة المعروفين استخداماً للشخصيات النسائية ، فقد جعل هذا العديد من النقاد ينسبون أصل مسرحية "الأسيران" إلى الشاعر فيليمون ، خاصة وأن مسرحية "الأسيران" خالية من الأدوار النسائية مثل مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (Trinummus) ^(١) ، التي قامت على مسرحية "الكنز" (θησαυρός) لفيليمون كما يظهر في مقدمة المسرحية نفسها (أبيات ١٨-١٩):

Huic Graece nomen est thensauo fabulae
Philemo scripsit , Plautus vortit barbare^(٢).

إن الاسم الإغريقي لهذه المسرحية هو "الكنز"

كتبها فيليمون وحولها بلاوتوس إلى لغة أجنبية .

وتعتبر مسرحية "ثلاث قطع من العملة" أروع ما كتبه بلاوتوس ، فهي ليست برواية هزلية بل دراما منزلية مليئة بالنصائح والعبر ، وليس بها مخادع ولا غانية مستهترة ولا نخاس طماع ، وهو ما نجده أيضاً في مسرحية "الأسيران" ، حيث إن مقدمة المسرحية وخاتمتها أعطتا تقديراً على الأقل من الناحية الأخلاقية لقصة "الأسيران" بمقارنتها بالروايات الأخرى (أبيات ٥٥-٥٨):

Non pertractate facta est neque item ut ceterae:
neque spurcidici insunt versus , immemorabiles,
hic neque periurus leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus .

لم يكن عملاً مبتذلاً ولا هو كالمسرحيات الأخرى أيضاً ،

حيث لا توجد أبيات شعرية فاحشة غير جديرة بالذكر ،

ولا يوجد قواد كاذب ولا عاهرة شريرة ولا جندي مغرور .

كما يؤكد دكوورث على هذا التشابه بين مسرحيتي "الأسيران" و "ثلاث قطع من العملة" معتمداً على أن عنصر إثارة الضحك يعتبر أقل نسبياً بالمقارنة مع الكوميديات البلاوتية الأخرى ^(٣).

^(١) Hadas (M.), A History of Latin literature, Columbia Univ press, New York (1952), p.42.

لقد استبدل بلاوتوس عنوان مسرحية فيليمون "الكنز" بالعنوان اللاتيني "ثلاث قطع من العملة" (Trinummus) وهي قيمة الأجر الذي حصل عليه المخادع . كما أن بلاوتوس قد استبدل أيضاً بعد ذلك عنوان مسرحية مالدروس "المخادع مرتين" بالعنوان "الأختان باخيس" باعتبارهما شخصيتين متسلطتين ومخادعتين ، انظر:

Anderson (W.S), op.cit , p.44.

Rose (H.J), A Handbook of Latin literature, op.cit , p.55 ; Leo (F.), op.cit , pp.122-123. ^(٢)

Duckworth (G.E), op.cit , p.28. ^(٣)

وبعد هذه التشابهات الواضحة بين المسرحيتين خاصة تشابه الأسلوب الأخلاقي والموضوع الرئيسي الذي يشغل مكانا كبيرا في الأحداث في كلتا المسرحيتين ، وهو التأكيد على الحاجة الملحة للصداقة والمكاسب التي يمكن أن نجنيها من وراء هذه القضيعة ، فإننا نؤيد وجهة نظر أولئك الدارسين الذين يقترحون أن فيليمون يعتبر مؤلف الأصل اليوناني الذي أخذ عنه بلاوتوس مسرحية "الأسيران". ومما يدل على ذلك ، أننا نجد شذرة من شذرات فيليمون (111K):

"παντα νικᾷ καὶ μεταστρέφει τύχη.

والحظ يقلب (يغير) جميع الانتصارات.

يقدها بلاوتوس في مسرحية "الأسيران" (بيت ٣٠٤):

Sed viden ? fortuna humana fingit artatque ut lubet ⁽¹⁾:

لكن هل ترى ؟ إن الحظ يشكل ويتحكم في شؤون الإنسان كيفما يشاء.

إن المنظر في مسرحية "الأسيران" يمثل مدينة أيتوليا (Aetolia) ولكن في الحقيقة أن أيتوليا لم تكن مدينة بل كانت مقاطعة ، لأن المدن في عصر الكوميديا اليونانية الحديثة والوسطى قد اتحدت فيما بينها وكونت حلفا ، وعلى ما يبدو أن بلاوتوس كان يعتقد أن أيتوليا مدينة ، إن لم يكن نفس الاسم قد فهم في الأصل اليوناني بهذا المعنى (بيت ٩٤):

Nam Aetolia haec est , illic est captus in Alide ⁽²⁾.

الآن هذه تكون أيتوليا ويوجد فيها أسير باليس.

ويفترض أندرسون أن بلاوتوس قد ترجمها مباشرة من الأصل اليوناني الذي أخذ منه مسرحيته ، مثلما أشار بعد ذلك في مسرحية "بيت الأتباع" (أبيات ١١٤٩ - ١١٥١) إلى فيليمون وديفيلوس ⁽³⁾. وبذكرنا هذا بالإشارات الموجودة عند بلاوتوس إلى الشخصيات الدرامية والأساطير الإغريقية ، ففي مسرحية "التوأمان مينايخموس" توجد إشارات بارزة إلى

Lindsay (W.M), Captivi of Plautus, London (1900), p.199. ⁽¹⁾

Konstan (D.), Roman comedy, London (1983), p.57. ⁽²⁾

Anderson (W.S), op.cit. p.32. ⁽³⁾

Mostellaria, 1149-1151

Si amicus Diphlio aut Phillemoni es,
dicito si quo pacto tuo te servos ludificaverit:
optumas frustrationes dederis in comoedils.

لو أنت صديق لديفيلوس وفيليمون ،

فلتقل كيف خدعك عبدك (بتلك) الطريقة:

إلك قدمت أفضل الخداعات في الكوميديا.

حيث يرى أندرسون أنه من الواجب الاعتناء بهذه الأبيات التي ربما تكون ترجمة مباشرة من اليونانية ، وتمكس موقف التنافس في المسرح الأتلي في القرن الثالث ق.م.

التيان (Titan) ، ونستور (Nestor) ، وكالخاس (Calchas) . وفي مسرحية "الأختان باكخيس" عندما يتحدث خريسالوس عن سقوط طروادة نجده يشير إلى العديد من الأسماء الأسطورية (أبيات ٩٠٠ وما يليها) ، فكانت معظم المسرحيات تحتوى على الأقل على اسم أو اسمين من الأسماء اليونانية ، حيث إن منانديوس من قبل كان يشير إلى مثل هذه الأسماء الأسطورية في كوميدياته على سبيل المثال في مسرحية "المحكمون" (بيت ١١٠) إشارة إلى بيلياس (Pelias) ونيليوس (Neleus) ، إلى هيلين (Helena) في "فتاة جزيرة ساموس" (بيت ١٢٢) ، إلى زيوس (Zeus) في المسرحية ذاتها (بيت ٢٤٥) ، إلى جانب الإشارة إلى عدد كبير من الآلهة الأخرى . وعندما أخذ بلاوتوس هذه الأسماء من أصوله اليونانية تعامل معها بحرية تامة كي تتوافق مع المعتقدات الرومانية^(١) .

وعلى نفس هذا النمط ، في مسرحية "الأسيران" نجد العبد تينداروس عند محاولته إقناع هيجيو بأن أريستوفونتييس مصاب بالصرع ، فإنه يحاول تدعيم موقفه بأنه فيلوكراتيس وليس كما يدعى هذا الرجل بأنه تينداروس ، عن طريق ذكر أسماء مجانين مشهورين في الميثولوجيا الإغريقية ، خاصة عندما يذكر أريستوفونتييس أنه صديق حميم لفيلوكراتيس وأن هذا الشخص الذى أمامه ما هو إلا العبد تينداروس (أبيات ٥٦٢-٥٦٣):

TYND: Haud vidi magis .
et quidem Alcumeus atque Orestes et Lycurgus
postea
una opera mihi sunt sodales qua iste .

تينداروس: إننى لم أرَ (جنوناً) أكثر من ذلك . وفي الحقيقة فإن الكوميوس وأوريستييس وليكورجوس بعد ذلك يكونون أصدقاء لى فى عمل واحد مثل ذلك الرجل .

كما يقترح (Hough) أنه من المحتمل أن دور الطفيلي إرجاسيلوس لم يكن موجوداً فى الأصل الذى قامت عليه مسرحية "الأسيران" ، وإن صح ذلك فإنه يتناسب مع ما أكدناه حول هدف بلاوتوس فى تطوير عمله الكوميدى ، لذلك قام بإدخال دور كوميدي للمسرحية متمثلاً فى شخصية الطفيلي ، الذى كان يتحلى بالروح الرومانية التى أعجب بها جمهوره^(٢) .

وفيما يتعلق بظهور الأسيرين على خشبة المسرح ، نجد أن عدم ظهورهما فى مقدمة المسرحية اليونانية جعل بلاوتوس حريصاً على عدم إظهارهما فى المونولوج المتأخر

(١) Westaway (M.A), op.cit ,pp.55-56.

وعن الإشارات الميثولوجية عند بلاوتوس ، انظر :

Fraenkel (E.), op.cit ,pp.10,12,16,76,80,84 ; Leo (F.), op.cit,P.111 ;
Williams (G.), Tradition and originality in Roman poetry, Oxford (1968), p.290.
Hough (J.N), The Development of Plautus' Arts, CPH 30 (1935), P.48.

(٢)

لمونولوج الطفيلي إرجاسيلوس في الأصل اليوناني - حيث يفترض ليو كما ورد عند لوى (Lowe) أنه من المحتمل أن نواة هذا المونولوج والديالوج التالي له الذي يجمع بين هيجيو وإرجاسيلوس مشتقة من الأصل اليوناني الذي أخذ منه بلاوتوس - ولكن على الرغم من ذلك نجد بلاوتوس قد قام بإظهار الأسيرين على خشبة المسرح في المقدمة (أبيات ١-٢):

Hos quos videtis stare hic captivos duos ,
Illi qui astant , hi stant ambo , non sedent^(١) .

أنتم ترون هذين الأسيرين اللذين يقيان هنا ،

هذان الاثنان يقفان ولا يجلسان .

إن عدم وجود الأسيرين على خشبة المسرح في المسرحية اليونانية عند دخول السيد ورئيس الخدم ، وإصداره للأوامر بفك قيود الأسيرين ، جعل هذا يحدث خلف المشهد ، لكن على العكس من ذلك نجد بلاوتوس قد تعمد وضع الأسيرين على خشبة المسرح لحظة صدور الأوامر من هيجيو ، ثم يجعلهما يغادران المسرح مع رئيس الخدم قبل الحوار الذي دار بين هيجيو وإرجاسيلوس (انظر أبيات ١٢٩ وما يليها)^(٢).

مما جعل لوى يفترض أن الأمر الخاص بتغيير قيود الأسيرين إلى الأغلال الفردية مشتق من الأصل اليوناني (أبيات ١١٠ - ١١٣):

HEG: Advorte animum sis tu :istos captivos duos ,
heri quos emi de praeda a quaestoribus ,
eis indito catenas singulares .

هيجيو: فلتعزني انتباهك : (فك) هذين الأسيرين ، اللذين قد اشتريتهما بالأمس

من الغنيمة من المختصين بالشئون المالية ، ضع لهما القيود الفردية.

كما يضيف أن الحوار الموجز بين هيجيو ورئيس الخدم (أبيات ١١٠ - ١٢٥) يعد صياغة بلاوتية^(٣). ومما جعلنا نقبل افتراض لوى ، أن فراينكل قد أكد من قبل على أن (بيت ١٢٥) من مسرحية "الأسيران" يعتبر إسهماً بلاوتياً ، وخاصة بسبب تكرار صيغة الأمر التي كان يميل إليها بلاوتوس في حواراته ، والتي جاءت على لسان هيجيو في حديثه مع رئيس الخدم :

Sed satis verborumst , cura quae iussi atque abi.^(٤)

لكن كف عن الكلام واعتن بما أمرتك به وارجل (عنى) .

(١) Lowe (J.C.B), Prisoners, Guards and Chains in Plautus, Captivi, op.cit , p.35.

ويشير لوى إلى أنه بعد انتهاء المقدمة ، يخرج قارئ المقدمة مع الأسيرين قبل دخول إرجاسيلوس لإلقاء المونولوج ، ثم يعودون مرة أخرى عند دخول هيجيو.

Ibid., p.37.

Ibid., p.35.

Fraenkel (E.), op.cit , p.143.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

ولكنه يشير إلى أن (أبيات ٢٧٤ - ٢٧٦) التي يظهر فيها إعجاب العبد تينداروس بإجابات سيده فيلوكراتيس الحكمة على أسئلة السيد هييجيو ، قد نقلها بلاوتوس من الأصل اليوناني ^(١). كما يرى لوى أن تشبيه الأسير بالطائر الوحشي (بيت ١١٦):

Liber captivos avis ferae consimilis est:

الأسير المتحرر يكون مثل الطائر الجارح تماماً .

قد اشتق من سياق الحديث الدرامي في المسرحية اليونانية ، ولكن زخرفة هذا السياق أو المضمون بصفة خاصة في (أبيات ١١٩ - ١٢٥) تكون بلاوتية ^(٢).

وعلى الرغم من أن جراتويك كان أحد المستفسرين عن مدى اقتباس بلاوتوس من الكوميديا الحديثة ، إلا أنه بعد دراسة مسرحيتي "القرطاجني الصغير" و "الأسيران" استطاع أن يجيب على هذا السؤال بنفسه ، حيث أشار إلى أن بلاوتوس قد قام في أغلب الأحيان بالقطع والإضافة إلى مادته اليونانية . وليس أدل على ذلك من أن مسرحيتي "القرطاجني الصغير" و "الأسيران" مليئتان بالإضافات البلاوتية الأصيلة ، خاصة تلك التي تظهر في أحاديث هانو (Hanno) وهييجيو (Hegio) ^(٣).

^(١) Fraenkel (E.), op.cit .p.214.

ويضيف ليو أيضاً أن (أبيات ٤٩٢ - ٤٩٥) من مسرحية "الأسيران" مقتبسة من الأصل اليوناني ، انظر :

Leo (F.), op.cit .pp.125,129.

^(٢) Lowe (J.C.B),Prisoners,Guards and Chains in Plautus,Captivi, op.cit .p.36.

^(٣) Gratwick (A.S), op.cit .p.37.

وعن الأصل اليوناني لمسرحية "القرطاجني الصغير" (Poenulus) ، انظر :

Hunter (R.L), op.cit .p.4 ; Rose (H.J).A Handbook of latin literature, op.cit .p.51.

— مسرحية "أمفيتريو" (١٨٨ ق.م) : —

تعتبر مسرحية "أمفيتريو" إحدى المسرحيات الميثولوجية* الممتعة التي تقدم لنا نموذجاً تراجيكوميدياً (Tragicomoedia) (يقابلها في اليونانية ἰλαρότραγωδία) كما وصفها بلاوتوس نفسه في (أبيات ٦٣،٥٩):

Faciam ut commixta sit : sit tragicomodica .

إنني سوف أشكلها كي تكون مختلطة : لتكون تراجيكوميديا .

ولا يوجد خلاف حول أسطورية موضوع مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، إنما الجدل الحقيقي الذي لم يُحسم بشكل قاطع يكمن حول المصدر الذي استقى منه بلاوتوس مسرحيته. يشير ليو إلى أن جذور التراجيديا اليوربيدية قد امتدت بصورة واضحة إلى الكوميديا اليونانية الحديثة التي اقتبس منها بلاوتوس ، وقد استطاع أن يسلك طريقاً صعباً بعقد مقارنات بين سطور من مسرحيات يوربيديس (حوالي ٤٨٠-٤٠٦ ق.م) وأخرى بلاوتية ، وفي النهاية أشار إلى أن مسرحية "أمفيتريو" قامت على قواعد تراجيدية ، وقد اقتنع بذلك العديد من المفسرين للتراجيديا اليوربيدية^(١) .

إلا أننا لا نقطع في أن يوربيديس قد كتب مسرحية تحمل اسم "أمفيتريو" ، بل نعلم بالتأكيد أنه كتب مسرحية "الكميني" (Alcmene) ومن ثم يكون بلاوتوس قد سمع عنها ، ولكن لسوء الحظ لم يبق من هذه المسرحية سوى بضع شذرات يصعب على الباحث أن يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس^(٢) .

وترى فيستاوي أن مسرحية "أمفيتريو" منذ بدايتها وحتى نهايتها لا يوجد بها جزء يشبه ترجمة مسرحية الكميني ليوربيديس ولكن من المحتمل أن الاستنتاج الذي يستطيع القارئ أن يصل إليه هو أن مسرحية "أمفيتريو" تعد محاكاة ليوربيديس عن طريق بلاوتوس الذي أخذ القصة اليونانية القديمة وأدخلها في الحياة العامة المألوفة لمعاصريه الرومان^(٣) .

* هذا النوع من المسرحيات برع فيه إيوبولوس (Eubulus) شاعر الكوميديا المتوسطة ، وهو يقدم لنا الضحك المطلوب في مسرحية كوميديية عن طريق وضع أشخاص أثينيين معاصرين في عالم ومواقف أسطورية أو عن طريق وضع حيل شخصيات أسطورية معروفة لنا لكنها تتصرف مثل الشخصيات الأثينية المعاصرة.

(١) Leo (F.), op.cit ,pp.95-96.

ففي مسرحية "أمفيتريو" نجد المقدمة (Prologue) (أبيات ١-١٥٢) ، الصراع أو المشهد الجدلي (Agon) بين ميركوروس وسوسيا (أبيات ١٥٣-٤٦٢) وبين الكميني وأمفيتريو (أبيات ٦٢٣-٩٨٣) ، والإله من الآلة (Deus ex machina) (أبيات ١١٣١-١١٤٣) ، انظر:

Bertini (F).Les ressources comiques du double dans le theatre de Plaute "Amphitryon , Bacchides.Menaechmes, LEC 51 (1983),P.313. ; Westaway (M.A), op.cit ,p.13.

Westaway (M.A), op.cit ,p.14.

Ibid.,p.14.

(٢)

(٣)

إن مسرحية "أمفيتريو" تشبه إلى حد ما مسرحية "أويديبوس ملكاً" (Oedipus Tyrannus) لسوفوكليس (حوالي ٤٩٦-٤٠٦ ق.م) ، ومن المحتمل أيضاً أنها تشبه مسرحية "ميديا" (Medea) ليوربيديس من حيث طولهما والنجاح المسرحي الذي حققاه .

ولقد كتب أيسخيلوس (حوالي ٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) مسرحية بعنوان الكميني (Alcmene) ، تلك المسرحية التي من المحتمل أن يوربيديس وثلاثة آخرين من شعراء القرن الخامس والرابع ق.م ، قد تأثروا بها عند كتابة مسرحياتهم التي تحمل نفس الاسم .

لكن من المسرحيات التي عالجت القصة نفسها فيما بعد وحملت نفس الاسم "أمفيتريون" (Amphitryon) تلك التي كتبت بواسطة سوفوكليس الشاعر السكندري وأكيوس الروماني ، ولكن الكتاب الهزليين قد ركزوا انتباههم على ترجمة يوربيديس (١).

وهناك اثنان من معاصري أريستوفانيس قد حاولا في هذا الموضوع ، أحدهما يدعى أرخيپوس (Archippus) الذي كتب مسرحية وأطلق عليها اسم "أمفيتريون" ، والآخر أفلاطون الكوميدي (Plato Comicus) الذي كتب مسرحية أيضاً وأطلق عليها اسم "الليلة الطويلة" (Νύξ μακρά) ولكن لا يوجد دليل على تأثر بلاوتوس بهاتين الكوميديتين (٢). ومن المصادر الميمية بخبرنا أثيناؤوس أن رينثون الصقلي قد كتب عملاً بعنوان "أمفيتريو" ولكن كما يقول بالمر (Palmer) -أنه إذا كانت الحبكة تخص رينثون فإن المعالجة بلاوتية خالصة (٣). لقد اقترح الدارسون أن أصل مسرحية "أمفيتريو" يرجع إلى فترة الكوميديا المتوسطة (٤)، في حين يرى هارش أنه من المحتمل أن يكون أصل هذه المسرحية أقرب إلى فترة الكوميديا الحديثة ، خاصة وأنها تحتوي على بعض الخصائص الفنية التي تميزت بها مسرحيات هذه الكوميديا (٥) .

وقد قام جنزمر (Genzmer) بفحص مسرحية "أمفيتريو" من أجل استخلاص النموذج اليوناني من بلاوتوس نفسه ولكنه لم يكن قادراً على أن يجد أكثر من عدة سطور ، حيث اعتمد في تحديد المادة البلاوتية على اعتبارين أساسيين أولهما : أنه يجب أن يكون المضمون الروماني واضحاً ، ثانيهما : أنه يجب أن نضع في أذهاننا دائماً أن بلاوتوس ربما عمل على رومنة المادة التي بقيت في المسرحية اليونانية في شكل مختلف . بينما يرى ج.وليامز (G.Williams) أنه كان من الأفضل أن يركز جنزمر في هذا الفحص على فصل واحد من

(١) Harsh (ph.), op.cit ,P.338.

(٢) Ibid.,p.338.

(٣) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية في مسرحية "أمفيتريو" ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص ١٠٢.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.24.

(٥) Harsh (PH.), op.cit ,p.339.

المسرحية ، لأنه سوف يواجه صعوبات كثيرة نتيجة للإضافات البلاوتية التي تعد امتداداً لعنصر الأصالة الرومانية . وعلى الرغم من ذلك فقد أعلن جنزمر صراحة أن النصف الأخير من المقطوعة الغنائية لأكمينا يعد بلاوتياً (أبيات ٦٤٠ وما يليها) ^(١) . وفي هذا المضممار يشير فراينكل أيضاً إلى أن بلاوتوس قد ابتكر (أبيات ١٥٣-١٦٢) ، بينما أخذ (أبيات ١٦٣ وما يليها) ، و(أبيات ١٦٦ وما يليها) من المسرحية اليونانية لكنه عكس موضعهما حيث إن (الأبيات ١٦٦ وما يليها) كانت سابقة (للأبيات ١٦٣ وما يليها) في المسرحية اليونانية :

Amphitruo, 163

Ita peregre adveniens hospitio publicitus accipiar .

هكذا سوف أستقبل بحسن الضيافة عند وصولي من الخارج إلى الوطن .

وفي (أبيات ١٦٦ - ١٦٧) يرد سوسيا كل ما حدث له منذ إرسال السيد له في وقت متأخر من الليل إلى القصر إلى مساويء العبودية ^(٢) :

Opulento homini hoc servitus dura est .

hoc magis miser est divitis servos .

إن العبودية القاسية تكون لرجل ثري ، وبهذا يكون العبد عند

نوى الثروة أكثر بؤساً .

إن هذا التبدل والتغيير الذي قام به بلاوتوس يعد دليلاً واضحاً على أن بلاوتوس كان يتعامل مع أصوله اليونانية بحرية كبيرة .

كما يتفق جنزمر في الرأي مع فراينكل من أن (أبيات ١٥٥ - ١٦٢) بلاوتية أصيلة ، لكن بالنسبة (للأبيات ١٥٣ - ١٥٤) فلا يوجد دليل واضح يجعلنا نعتقد أن هذه الأبيات الافتتاحية بلاوتية . وقد اعتمد جنزمر في ذلك على بعض الأدلة الموجودة في المسرحيات الأخرى مشيراً إلى أن مضمون هذه الأبيات يوناني أكثر منه روماني إقارن مسرحية "ستبخوس" (بيت ٦٢٦) ، ومسرحية "ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٣١٥ ، ٨٦٩) ، حيث إن خوف سوسيا (Sosia) من الشبان ووصفه الدقيق لخوفه من الشرطة يقودنا إلى استنتاج أن بلاوتوس قد اتبع ما هو مألوف عند اليونانيين في بداية المشهد ، إلا أنه قد أدخل السطور الرومانية الأصيلة ابتداءً من (بيت ١٥٥) ^(٣) . ومن الظواهر البارزة أيضاً في مسرحية "أمفيتريو" ، التي يتصف

^(١) Williams (G.), "Jurgen Genzmer, Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, JRS 48 (1958), PP.220-221.

^(٢) Fraenkel (E.), op.cit, pp.181-183.

^(٣) Williams (G.), "Jurgen Genzmer, Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, op.cit, p.221.

بها بلاوتوس وحده ، أننا نجد التلقائية والحيوية والنشاط والمرح ، خاصة في المشاهد التي يظهر فيها العبد سوسيا مع ميركوريس حيث تصبح المتعة أكثر سرعة وإثارة للمشاهدين ، وتكمن هذه المتعة بصفة خاصة في الارتباك الذي يصاب به سوسيا عندما يجد ميركوريس في صورته هو نفسه ، وكذلك الورطة التي يقع فيها عندما يحاول تفسير الموقف لسيدة بعد أن أصبح شارد الذهن مما حدث ^(١).

ويبدو أن بلاوتوس في هذه المسرحية كان يقلد أسلوب التراجيديا ، مما يدل على أنه كان في استطاعته أن يناقش إنيوس (Ennius) (الذي لاقت تراجيدياته نجاحاً كبيراً) في الإقناع التراجيدي لو طرق كتابة التراجيديا ، فهناك أصداء للنهج التراجيدي الذي يرفع من نغمة الأسلوب ، كما في الخبر الذي تحكيه بروميا (Bromia) ، وهي فزعة ، عن ظهور جوبيتر ساعة وضع الكمين (أبيات ١٠٥٣ - ١٠٥٤) ^(٢):

Spes atque opes vitae meae iacent sepultae in pectore ,
neque ullast confidentia iam in corde ,

إن آمالي وموارد حياتي المدفونة في الصدر تسقط ميتة والآن

لا يوجد في القلب أي ثقة بالنفس .

وبالتالي فإننا نستطيع القول إن بلاوتوس إذا كان مبدعاً خلاقاً في كتابة الكوميديا ، فإنه لا يقل روعة وإبداعاً في معالجته لموضوع تراجيكوميدي ، هذا في حد ذاته طرح جديد وإضافة جديدة لأصالة بلاوتوس .

ويواصل جنزمر فحصه لمسرحية "أمفيتريو" مشيراً إلى أنه من المحتمل أن (الأبيات ٢٧٩، ٢٧١) وكذلك (أبيات ٢٧٣ - ٢٧٦) تقدم لنا النص اليوناني الذي أخذ عنه بلاوتوس ، في حين أن بلاوتوس قد أدخل (بيت ٢٧٢) الذي يعتبر من ابتكاره ، لأنه لا أحد يستطيع أن يقول أن عبارة (Nocturnus) "إله الليل" التي وجدت في هذا البيت كانت موجودة في المسرحية اليونانية ^(٣):

Credo ego hac noctu Nocturnum obdormivisse obrium ,

إنني أعتقد أن إله الليل قد نام سكران في هذه الليلة.

(١) Westaway (M.A). op.cit .p.14.

(٢) Leo (F.). op.cit .p.133.

كما يظهر النهج التراجيدي في خوف بارداليسكا (Pardalisca) في مسرحية "كاسينا" (أبيات ٦٢١ وما يليها) ، وفي الخطبة الخيالية للشبح في مسرحية "بيت الأمباح" ، انظر:

د ف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ٢٣٢.

(٣) Williams (G.), "Jurgen Genzmer, Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, op.cit .p.221.

كما يصرح أيضاً بأن (أبيات ٢٩٥ - ٢٩٨) ، و(أبيات ٦٢٠ وما يليها) ، و(أبيات ٢٨٤ - ٢٩١) تعتبر بلاوتية أصيلة بناء على الأسلوب البلاوتي الطاغى عليها والمتميز ببساطته .
ويضيف ج.وليامز أنه على الرغم من تجاهل جنزمر (للأبيات ٨٣٩ وما يليها) ، إلا أنه يمكننا القول بأنها تعتبر رومانية أصيلة ولهجتها المقدسة تدين لبلاوتوس^(١) .

ومن المواقف الساخرة التي تميزت بها الكوميديا البلاوتية ، ذلك الموقف الذي يظهر في نهاية المسرحية حيث نجد جوبيتر يسحب البطل المنتصر أمفيثريو من مؤخرة رقبته على المسرح ، حيث إنه لا يوجد مشهد كوميدي أننى من هذا المشهد في الكوميديا اليونانية الحديثة ، ولا عند أريستوفانيس الذي تميز بنقده اللاذع^(٢) .

تلك كانت أهم الرؤى النقدية للكوميديا البلاوتية ومدى تأثيرها بالأصول الإغريقية . وعليها الأجابة عن السؤال المطروح : إلى أى حد كان بلاوتوس أصيلاً وإلى أى مدى كان مقلداً ؟
من خلال العرض والموازنات والمقارنات السالفة ، نجد أننا لا نستطيع أن ننكر مواطن التقليد في كوميديات بلاوتوس ، التي بدت جلية في اقتباس الفكرة وانتحال بعض الشخصيات وبعض الحوارات ، إلا أننا في الوقت ذاته نجد أن أصالته كانت طاغية على ذلك من حيث محاكاته للمصادر اليونانية ، ويبدو ذلك واضحاً في لغته الشاعرية وتعديله في الحوار وتبديله في الأماكن والإضافات التقنية . وذلك فضلاً عن نظرته الخاصة في المعالجة التي حولت بعض الأحداث إلى واقعات جديدة من صنعه هو .

(١) Williams (G.), "Jurgen Genzmer, Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, op.cit. p.221.

(٢) Harsh (ph.), op.cit. p.341.

الباب الثاني : المضمون الاجتماعي في الكوميديا البلاوتية

الفصل الأول : طبيعة العلاقة بين الساحة والعبث

- العلاقة بين السيد والعبث

- عقاب العبيد

- تمجيد الحانة

- من الحرية إلى العبودية

- من العبودية إلى الحرية

الفصل الثاني : موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية

أولاً: الحب

- العاهرات محوكر رئيسي لسلب أموال العشاق

- العاشق البلاوتي

ثانياً : الحياة الزوجية

- الزوجة السليطة المتملطة

- الزوجة الرقبة وعقاب الأزواج

- الحمينا محراز للزوجة الرومانية

الفصل الأول : طبيعة العلاقة بين المأخذ والعبيد

- العلاقة بين السيد والعبد
- عقاب العبيد
- تعذيب المأخذ
- من الحرية إلى العبودية
- من العبودية إلى الحرية

حرصت الكوميديا اليونانية على تصوير المجتمع الأثيني تصويراً دقيقاً ومعالجة شتى الموضوعات التي كانت تشغل بال الأثينيين في القرن الخامس، فتارة تنتقد نظام الحكم وتتدد بالحكام، وثانية تدعو إلى تحرير المرأة، وتارة ثالثة تتناول نظم التربية والتعليم بالدراسة والتحليل. على الجانب الآخر نجد الكوميديا الرومانية في عصر بلاوتوس تصور الانحلال الذي كان موجوداً في ذلك العصر وكانت تساعد على إصلاح هذا الانحلال أو جعله على الأقل غير مرغوب فيه، حيث إن الضحك في الكوميديا وسيلة فقط بينما غايتها الإصلاح.

وكما سبق وأشرنا إلى أن شاعري الكوميديا الرومانية بلاوتوس وترنتيوس قد تأثرا بشعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة عن طريق اقتباس وترجمة أعمال لمنانديروس وفيليمون وديفيلوس، إذ أن مسرحياتهما إغريقية الموضوع وكذلك إغريقية الزمان والمكان، فحياة الشخصيات والأفكار التي تقدمها الكوميديا الرومانية تعكس أوضاعاً اجتماعية إغريقية في المقام الأول رومانية في المقام الثاني.

فمن بين هذه الاقتباسات اليونانية نجد بلاوتوس يفضل شخصية العبد الذي كان يمثل مهارة فائقة في تقمص الأدوار، فتارة يظهر في صورة المحتال مبدع الحيل ومصمم المواقف، وتارة أخرى في صورة العاشق، ومما أعجب بلاوتوس في شخصية العبد قدرته على التلاعب بالألفاظ بصورة تفوق أي شخصية بلاوتية أخرى فهو يعد بمثابة مبدع الصور البلاغية والاستعارات حتى أصبح بالفعل هو أساس الإبداع في الأسلوب عند بلاوتوس^(١). لذلك نجده يعطي دور العبد اهتماماً خاصاً بخلاف الشخصيات الأخرى مثل الجندي المغرور والتاجر والطفيلي وغيرها. وليس أدل على ذلك من وجود ثلاث مسرحيات بلاوتية أخذت عناوينها من اسم العبد البطل وهذا ما لا يتفق مع تقاليد الكوميديا اليونانية الحديثة^(٢)، حيث كان العبد يأخذ دوراً صغيراً في الأحداث وخاصة عند منانديروس. وبالتالي فإنه لم يصل إلى حد بطولية العبد والمكائد التي كان يصنعها في الكوميديا البلاوتية ومن هنا نستطيع أن نلمس مدى الأصالة البلاوتية في شخصية العبد^(٣). كما يتفق إيرلاند (Ireland) مع أندرسون في أن تطور شخصية العبد إلى جانب جعل العاهرة ترقى إلى منزلة البطلة؛ مثل هذه الأشكال لم

(١) Conte (G.B), *Latin Literature*, London (1994), p.59.

(٢) أحمد عثمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي، عالم المعرفة العدد (١٤١)، الكويت (١٩٨٩)، ص ٥٣.

أسماء هؤلاء العبيد هم إبيديكوس (Epidicus) وستيخوس (Stichus) وبسيدولوس (Pseudolus).
(٣) Sharrock (A.R), *The Art of decelt: Pseudolus and the Nature of reading*, CQ. 95 (1996).p.170

قارن ما ورد عند :

Sandbach (F.H), *The Comic theatre of Greece and Rome*, London (1977), p.84.

تأت من الكوميديا الحديثة ولا حتى من السابقين لبلاوتوس ، بل هي من ابتكار بلاوتوس نفسه^(١).

العلاقة بين السيد والعبد:

من خلال الكوميديا البلاوتية نستطيع أن نلقى نظرة عامة على موضوع العبيد وعلاقاتهم بسادتهم ، فدائماً نجد العبد يخدع سيده العجوز من أجل الحصول على المال اللازم لسيد الشاب المسرف ، وقد أستطاع بلاوتوس أن يعبر عن آرائه ويطلق صيحاته عن طريق أحاديث هؤلاء العبيد المهرة الذين ينسجون شباكهم الرائعة بالكلمات المنمقة^(٢).

حيث نجده في نهاية مسرحية " أمفيتريو " ، يرمز إلى مجتمع جديد ينظر فيه السيد إلى العبد على أنه إنسان يتمتع بفكر راجح وعقل سليم ، وهذا ما يعترف به أمفيتريو عندما يمدح رجاحة عقل الجارية بروميا (Bromia) (بيت ١٠٨٣) :

Haec sola sanam mentem gestat meorum familiarium.

هذه المرأة وحدها تحمل عقلاً سليماً دون سائر أهل بيتي^(٣).

وفي المقابل كان من الواجب على العبيد طاعة أوامر سادتهم مهما كانت ، فكل شيء يفعله السيد صواب مهما كان خطأ ، وجدير بالاحترام مهما كان تافهاً دون احتجاج من العبد ، وقد أشار بلاوتوس إلى ذلك في مسرحية " الأسيران " (بيت ٢٠٠) :

Indigna digna habenda sunt, erus quae facit.

(الأعمال) التي يقوم بها السيد جديرة بالاحترام مهما تكون تافهة.

لذلك نرى العبد سوسيا في مسرحية " أمفيتريو " طاعة لأوامر سيده يأتي إلى المدينة ليلاً لإخبار زوجة أمفيتريو بقدومه على الرغم من أن هذا ضد رغبة سوسيا نفسه (أبيات ١٦٤ وما يليها) ، وأيضاً بيثوديكوس عبد ميجادوروس في مسرحية " وعاء الذهب " يحمل وصايا سيده على أنها أوامر ، ولم يحدث أي تأخير أو إعاقة عند تنفيذ تلك الأوامر الخاصة بالاستعداد لحفل زفاف سيده (أبيات ٣٦٣ وما يليها) . أما عبد ليكونيديس المدعو

^(١) Ireland (S.) , " W.S.Anderson:Barbarian Play : Plautus' Roman Comedy , CR 45 (1995) , P.441.

^(٢) Luce (J.T) , Ancient writers: Greece and Rome , Newyork (1981),p.521.

^(٣) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية في مسرحية " أمفيتريو " لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، المجلد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص ١٢١ .

ستروبيلوس (Strobilus) فى المسرحية نفسها ، فنجد له يهتم بوصايا سيده ، ودائماً يكون ليكونيديس فى وضع الباحث عن العبد كما يظهر فى (أبيات ٦٩٧ ، ٨٠٤)^(١).

Aulularia , 697

Sed servom meum
strobilum miror ubi sit , quem ego me iusseram
hic opperiri.

لكننى أتعجب أين يكون عبدى ستروبيلوس ،

الذى أمرته بأن ينتظرنى هنا .

والحقيقة التى لا نستطيع أن ننكرها تكمن فى أن مشاعر الإخلاص تجاه السادة تلعب نروتها فى الكوميديا البلاوتية بصورة لم نجدها عند كاتب درامى آخر ، ففي مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد العبد ميسينيو (Messenio) قد رافق سيده مينايخموس سوسيكلوس وطاف معه فى بلاد كثيرة من أجل البحث عن شقيقه التوأم ، ولم يتأفف العبد من هذه الرحلة لأنه يعتبر مشكلة سيده مشكلته هو نفسه أيضاً لذلك فمن الواجب عليه أن يعاونه فى شدائده (أبيات ٢٣٣ - ٢٣٤) :

Nam quid modi futurum est illum quaerere?
hic annus sextust postquam ei rei operam damus.^(٢)

الآن ما هى نهاية البحث عنه ؟

هذه هى السنة السادسة ونحن نبذل جهداً عظيماً من أجل هذه المسألة .

وهذه المشاعر النبيلة نفسها نجدها عند الطفيلى إرجاسيلوس فى مسرحية " الأسيران " حيث نجده حين يتذكر سيده الشاب الأسير ابن هيجيو ، بمسك يد هيجيو بحماس وينخرط فى البكاء (بيت ١٣٩) ، وفى الوقت ذاته يقدر هيجيو تلك المشاعر (بيت ١٥١) :

Heg: Laudo , malum cum amici tuom ducis malum.

هيجيو : إننى أثنى على (حديثك) ، حيث إنك تعتبر مصيبة صديقك هى مصيبتك .

كما أن أحاسيس هيجيو تتحرك مرة أخرى فى مشهد الوداع بين العبد والسيد ، الذى نجد فيه التهكم المسرحى قد بلغ نروته ، حيث يعجب هيجيو بطباع وإخلاص كل منهما للأخر (أبيات ٤٢٠ - ٤٢١) :

^(١) Lange (D.T).The number of slave roles in Plautus Aulularia , CPH 68 (1973) , P.63.

فقد كان هناك لبس فى أسماء العبيد فى مسرحية " وعاء الذهب " ، حيث أن العبد ستروبيلوس يظهر كعبد لميجادوروس وأيضاً للشاب ليكونيديس ، ومنعاً لوجود أى لبس ولصالح الناحية الدرامية خاصة بعد وجود نموطين لعبدتين أحدهما مخلص ومطيع لأوامر سيده والآخر يتميز بالندالة ، وكلاهما يحمل الاسم ستروبيلوس ، حذف بعض الطباعات اسم ستروبيلوس كعبد لميجادوروس وأسندت دوره إلى بيثوديوس وأبقت على اسم ستروبيلوس كعبد للشاب ليكونيديس فقط.

^(٢) Kamel (W.).The Menaechmi of plautus : its peculiarity and origin,Bulletin of the faculty of Arts,Cairo univ 16 (1954),p.136.

Videas corde amare inter se. quantis lautus laudibus
suom erum servos collaudavit^(١).

أترى مدى الحب النابع من القلب بينهما . كم هو رائع فقد مدح العبد
سيده بتمجيدات جديرة بالثناء.

وإلى جانب مشاعر الإخلاص تلك المسيطرة على قلوب بعض العبيد البلاوتيين ، يبين لنا
بلاوتوس واجبات العبد الجيد الذي يعتنى بعمل سيده والصفات التي يجب أن يتحلى بها العبد ،
كما في مسرحية " التوأمان مينايخموس " (أبيات ٩٦٦-٩٦٩) ^(٢) :

Spectamen bono servo id est, qui rem erilem
Procurat, videt, collocat cogitatque,
ut absente ero rem eri diligenter
tutetur, quam si ipse adsit aut rectius.

إنه نموذج للعبد الجيد ، الذي يعتنى بأمر السيد ، فهو يلاحظ
وينظم ويخطط ويحمي شئون السيد بعناية في غيابه ، حتى
لكأنه حاضراً وربما بأكثر استقامة .

ويؤكد فراينكل أن هذه المقطوعات التي اهتمت بالعبد الجيد في الكوميديا البلاوتية تأتي أصيلة
ولم يدين فيها بلاوتوس بشئ إلى الأصول الإغريقية ^(٣) .

حيث نجد أن أهم ما يميز بلاوتوس عن غيره من الكتاب الدراميين في هذا الجانب ، أنه
استطاع أن يزخرف أحاديث العبيد بزخرفة بلاوتية مما جعلها تعد رومانية أصيلة ، فأصبح
لدينا مجموعة من العبيد يقومون بأدوار مختلفة ، فنجد العبيد الذين يتميزون بالحكمة في سنن
الكهولة أمثال تراخاليو وثينداروس ، وعبيد مخططين بارعين في خداعهم أمثال ترانيو
وبسيودولوس وخريسالوس ، وعبيد هزليين تعتمد أحاديثهم على الفكاهة أمثال ميلفيو
(Milphio) ولوكريو (Lucrio) وستيخوس ^(٤).

ومن بين مجموعة هؤلاء العبيد سوف نركز اهتمامنا على العبيد المخططين للحيل والمكائد
ضد سادتهم ، فقد كان الأمر الأكثر شيوعاً في الكوميديا الأتيكية الحديثة هو ارتباط الابن
بإحدى العاهرات مما يضطره إلى الاحتياج إلى النقود اللازمة لتلك العلاقة ، التي كان يحصل

^(١) Harsh (PH.), A Handbook of Classical Drama , London (1944), p.349.

^(٢) Duckworth (G.E.), The nature of Roman Comedy , A study in popular Entertainment,
princeton (1952), p.196 .

وعن صفات العبد الجيد أيضاً ، انظر مسرحيتي " وعاء الذهب " (أبيات ٥٨٧ وما يليها) ، " بيت الأشباح " (أبيات ٨٥٨ وما يليها) .
^(٣)

Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922), p.243.

ويشير بريسكوت (Prescott) إلى أن هذه الملامح البلاوتية المتعلقة بالعبد الجيد قد ظهرت أمام الجمهور في بداية مسرحية
"بيت الأشباح" عندما عقد بلاوتوس مقارنة بين العبد ترانيو الذي يعيش في المدينة والعبد جروميو الذي يعيش في الريف ، انظر :
Prescott (H.W.), "Gilbert Norwood:Plautus and Terence , CJ 28 (1932-1933), p.214.

^(٤) Mcleish (K.), Roman Comedy , London and Basingstocke (1983), p.50.

عليها إما من أب متسامح أو عن طريق الحيلة التي يدبرها عبد ذلك الابن والذي كان دوره في معظم الكوميديات مخصصاً لمساعدته . ثم سار ذلك نهجاً في الكوميديا الرومانية خاصة عند بلاوتوس ، لدرجة أصبحت فيها ثنائية الربط بين الشاب العاشق والعبد المخادع موضوعاً ثابتاً في دراما بلاوتوس^(١).

بينما نجد شذرات منانديروس التي بقيت لنا خالية من الحيلة والخداع . ففى حين أن دكوورث يشير إلى أن العديد من شذراته التي فقدت وخاصة تلك التي كانت فى فترة شبابه ، مليئة بالخداع الذى كان يفضلها منانديروس فى مسرحياته^(٢) . لذلك فإن عدم توافر عنصر الخداع فى شذرات الكوميديا الأتيكية الحديثة وخاصة عند منانديروس ، يعد سنداً ودليلاً قوياً لكى نقبل رأى جوم (Gomme) كما ورد عند دكوورث ، الذى يخمن بأن العبد البلاوتى بخفة روحه ومهارته يعد من السمات الأصيلة للكوميديا الرومانية . حيث نجده ذا طبيعة مزدوجة ، ينزل إلى درجة المهرج كى يمدنا بالفكاهة من ناحية ، ويدبر المكائد لسيده من ناحية أخرى ، وهؤلاء العبيد الذين يتميزون بالنشاط لما لديهم من مهارات يطلق عليهم " العبيد المهرة " (Servi callidi) أمثال خريسالوس فى مسرحية " الأختان باكخيس " ، بالايستريو فى مسرحية " الجندي المغرور " ، توكسيلوس فى مسرحية " الفارسي " ، بسيودولوس فى مسرحية " بسيودولوس " ^(٣).

وإذا ذهبنا نستقري مدى صحة ذلك فى الكوميديا البلاوتية نجد ميركوريس فى مسرحية " أمفيتريو " يلعب دور العبد المخادع . إذ استطاع أن يهيئ بحيله البارعة عنصر الأمان لجوبيتر من أية عواقب تقسد عليه نشوته . فها هو ذا ميركوريس فى هيئة العبد سوسيا يصيح (بيت ٩٢٣) :

Amanti, subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.

عندما يميل به الهوى أتملقه بلطف وأشجعه وأسانده

وأسدى إليه النصيحة وأبتهج له .

ثم يضيف فى (بيت ٩٩٥) :

(١) Conte (G.B), op.cit , P.55.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit , p.35.

(٣) Ibid. , p.250.

يشير داف (Duff) إلى أنه يوجد تشابه كبير بين مسرحيتي " الأختان باكخيس " و "الجندي المغرور" من حيث اعتمادهما على الكذب والخداع ، فهما يظهران العبد فى دوره العادى كملك المسرح فى قصص بلاوتوس ، فهو فنان فى الكذب والخداع ، انظر : Duff (J.W), A literary history of Rome from the origins to the Close of the Golden Age, London (1953) , p.132.

Amat , sapit ; recte facit.

إنه ليعشق ويتصرف بحكمة وينجز عمله في استقامة^(١).

وفي مسرحية " الحمير " (أبيات ١٠١ وما يليها) نجد أباً يختلف عن كل الأبناء الذين نراهم في مسرحيات بلاوتوس ، حيث يساعد ديمانييتوس العبد ليبانوس في تدبير الحيلة اللازمة للحصول على المال الذي يحتاج إليه ابنه^(٢) .

أما عن الخداع في مسرحية " الأختان باكخيس " ، فقد افترض فراينكل أن بلاوتوس كان مسئولاً عن إضافة الخداع الثالث إلى هذه المسرحية على الرغم من أن الأصل اليوناني "المخادع مرتين" لمناندروس ، الذي اقتبس منه مسرحيته كان يحتوى على خداعين فقط كما يظهر من العنوان . ولكن نظرية فراينكل قد لاقت جدلاً عنيفاً من جانب النقاد المهتمين بتحليل النص البلاوتي^(٣).

فقد قدم أولنز (Owens) ثلاثة اعتراضات على افتراض فراينكل أهمها الأول والثاني ، فنجد أنه يرى أن المسرحية اليونانية " المخادع مرتين " كانت تحتوى على ثلاث خدع في حين أن عنوان المسرحية كان يتضمن اثنتين فقط ، وهنا يتفق أولنز مع ريتشل (Ritschl) بأن عنوان المسرحية قد تجاهل ببساطة الخداع الأول ، ثم يعود أولنز ويرفض فكرة أن بلاوتوس قد اقتبس خداعاً آخر من مسرحية أخرى أو ابتكر خداعاً ثالثاً لأنه من الصعب أن يكون بلاوتوس قد وجد حدثاً في مسرحية يونانية أخرى يتفق ويتلاءم مع أحداث مسرحية " الأختان باكخيس " ، كما أنه قاوم فكرة أن بلاوتوس استطاع أن يبتدع حدثاً مسرحياً دون الاعتماد على النموذج اليوناني^(٤).

ولكن بعض النقاد المحدثين قد ناقشوا بعناية رأى فراينكل واعتبروا أنه كان على صواب ، وأن الخداع الثالث الخاص بمبلغ ٢٠٠ فيليبى (Philippi) الإضافية التى انتزعت من نيكوبولوس كما يظهر في (أبيات ٩٢٥ - ١٠٧٥) يعتبر إضافة بلاوتية ، هدف منها بلاوتوس التوسع في دور خريسالوس^(٥) . حيث نجد خريسالوس كأحد العبيد المهرة في المسرح البلاوتي يستطيع أن يخدع سيده ثلاث مرات ، لدرجة جعلت الشيخ العجوز

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٢)

Duckworth (G.E) , op . cit , p.170.

(٣)

Lowe (J.C) ,The Virgo callida of Plautus, Persa ,CQ 39 (1989) , P.391.

Owens (W.M) ,The third deception in Bacchides.Fides and Plautus'originalty , JPH 115 (1994) , P.385.

(٤)

Lowe (J.C.B), op.cit ,P.391.

كما يؤكد هؤلاء النقاد أن بلاوتوس قد أدخل حيلة أخرى إضافية في مسرحيات أخرى ، فقد أدخل في مسرحية "سيودولوس" خطه إضافية كان الهدف منها حصول سيودولوس على ٢٠ مينا (Minae) من سيمو والد كاليدوروس (Calldorus) إلى جانب الخطة الأصلية التى كانت موجودة في الأصل اليوناني .

نيكوبولوس يعترف بأنه على الرغم من شعره الأشيب إلا أن العبد قد نجح في خداعه بدهائه البارع (أبيات ١١٠٠ - ١١٠١)^(١).

Hoc est demum quod percrucior,
me hoc aetatis ludificari,
cano capite atque alba barba
miserum me auro esse emunctum,

أخيراً فإن هذا يكون أقسى عذاب ،
أن أخدع في هذه السن ، أنا البائس
برأسي الأشيب وبلحيثي البيضاء
إحتال على في ذهبي.

وفي هذه المسرحية أيضاً نجد أن أحاديث العبد خريستالوس إلى سيده ، تذكرنا بأحاديث العبيد عند منانديروس ، الذين يستخدمون لغة تراجيدية من أجل إقناع السيد العجوز أو السيد الشاب ، حيث إن الهدف من استخدام هذه اللغة كان يكمن في إظهار الجدية والعاطفة^(٢).

إن كاتبنا المسرحي دائماً يؤكد على تكدير السيد الساقط بين أيدي العبد ، ومما يثير دهشتنا أن هذا السيد كان يرتقى منزلة رفيعة في المجتمع الروماني. فدائماً عند بلاوتوس نجد السيد بعد خداعه لم يكن غاضباً على فقده للمال المسلوب منه ولكن على فقد كرامته وإهانته بواسطة عبده ، حيث نجد الأشيب ثيوبروبديس (Theopropides) في مسرحية "بيت الأشباح" يعبر عن شعوره العام تجاه الأسلوب الذي خدع به في (أبيات ١١٤٦ - ١١٤٧):

Iam minoris omnia alia facio prae quam quibus
modis me ludificatust.

الآن كل الأشياء الأخرى التي أقوم بها تكون أدنى درجة من
الأساليب التي خدعني بها.

(١) Owens (W.M), op.cit .P.381.

(٢) ففي الشذرة (531K) من مسرحية " الشبح " لمنانديروس نجد العبد اللجاد الحماسي ينصح سيده الشاب في لهجة تراجيدية ، لا يعتنى الجمهور بالضحك عليها لما تحويه من جدية وحزم شديد ، انظر:

Webster (T.B.L), Studies in Menander, Manchester (1950), pp.157-158.

وعن أصداء النهج التراجيدي عند بلاوتوس ، انظر:

Leo (F.), Plautinische forschungen zur kptik und geschichte der Komodie, 2nd edition,
Berlin (1912) , pp.113.133 ; Duff (J.W), op .cit , p.125.

وفي مسرحية "الأختان باكخيس" نجد العجوز نيكوبولوس مثل ثيوبروبيديس ، لم يكن مهتماً بالمال المسلوب منه ، بل كل ما يحز فيه أن عبده قد جعله أرخص قيمة من التراب بهذه الطريقة التي خدعه بها (بيت ١١٠٢):

Perli, hoc servom meum non nauci facere esse ausum!

لقد هلك ، بهذه الطريقة تجراً عبدي على أن يجعلني عديم القيمة (تافهاً)!
كما يشير أيضاً إلى أن خسارته بعض النقود بطريقة أخرى أهون وأقل عنده من تلك بكثير (بيت ١١٠٣)^(١).

وفي مسرحية "الأسيران" نجد السيد هيجيو يشعر بالألم كلما فكر في الخدعة التي دبرها تينداروس واستطاع أن يخدعه بها ، كما أنه يخشى إذا انتشر الخبر، أن يصبح أضحوكة تنتدر بها المدينة ، وقد نجح بلاوتوس في صياغة ذلك في لغة ساتورنالية (Saturnalian) بلاوتية مشهورة (آيات ٧٨٦ - ٧٨٧)^(٢):

extemplo ad forum advenero, omnes loquentur :

"hic ille est senex doctus , quoi verba data sunt".

بمجرد أن أصل إلى السوق ، سوف يقول الجميع:

"هذا هو العجوز الماكر ، الذي خدعوه".

ولقد لاحظ فراينكل التشابه الواضح بين سذاجة هيجيو في مسرحية "الأسيران" وخداع نيكوبولوس في مسرحية "الأختان باكخيس" الذي يمكننا أن نطلق عليه أيضاً الساذج المخدوع (آيات ١٠٨٧ وما يليها) وهو ما يعتبره فراينكل من أكثر النماذج البلاوتية أصالة في موضوع خداع السيد العجوز^(٣). ومن الناحية الهزلية ، نجد أن الفكاهة كانت تكمن في أن السيد العجوز الحكيم رب الأسرة (Pater familias) يتلقى هزيمة فادحة عن طريق أقل عضو منزلي في أسرته وهو ما لا يتناسب مع سلوك الرومان الموقر تجاه الأشخاص الذين بلغوا أرذل العمر ، ولكن يبدو أنه عند بلاوتوس كلما عظم شأن الضحية ، كلما كانت السعادة عارمة جداً بعد تحقيق الانتصار خاصة وأن معظم رجال بلاوتوس يتمتعون بقدر كبير من المنزلة الاجتماعية والسياسية مما جعلهم يلقون احترام العامة على نطاق واسع جداً^(٤).

(١) Segal (E.) , Roman Laughter, The Comedy of Plautus , Cambridge (1968), PP.117,119.

(٢) Ibid., P.120.

فأرن بين ذلك وبين رد فعل ثيوبروبيديس في مسرحية "بيت الأشباح" وستراتيبيوكليس (Stratippocles) في مسرحية "إبيديكوس" ، انظر :

Duckworth (G.E) .op.cit .p.289.

Fraenkel (E.), op.cit ,pp.205,187.

Segal (E.) , op.cit ,p.119.

حيث نجد العجوز ديمائيتوس في مسرحية " الحمير " يشغل منصب القائد المرشد في مجلس الشيوخ (بيت ٨٧١):

Eum etiam hominem in senatu dare operam aut clientibus.

لكنه يبذل جهداً عظيماً بسبب هذا الرجل في مجلس الشيوخ أو مع أتباعه .

كما أن هيجيو في مسرحية "الأسيران" لم يكن فقط من الأثرياء بل عُرف أيضاً في المدينة بأنه العجوز الماكر المتميز بالمهارة والذكاء (Senex doctus) (بيت ٧٨٧)^(١).

مما جعل ترنتيوس بعد ذلك يشير في مقدمة مسرحية " الخصى " (Eunuchus) (بيت ٢٩) إلى أن خداع الأشيب (Senex) كان موضوعاً مألوفاً جداً على خشبة المسرح الكوميدي الروماني . ولكن الأشيب عنده يخدع نفسه بدلاً من خداعه بواسطة أحد العبيد وذلك بتعنته الدائم لتقبل الحقيقة كما يظهر في مسرحية " فتاة أندروس " (Andria) (أبيات ٧٤٧ وما يليها) و"المعذب نفسه" (أبيات ٧٠٩ وما يليها) . وفي كلتا الحالتين يوجد ما يسمى بخداع النفس^(٢).

وعلى الرغم من ذلك لم يكن العبيد في قصص بلاوتوس غير موثوق بهم ، كما لم يكونوا كذلك في الحياة الواقعية ، حيث إن تينداروس في مسرحية " الأسيران " وميسينيو في مسرحية " التوأمان مينايخموس " وجروميو في مسرحية " بيت الأشباح " وسكيليدروس في مسرحية "الجندي المغرور" وستاسيموس في مسرحية " ثلاث قطع من العملة " كانوا خدماً مخلصين . لقد ظل نقاد المسرح البلاوتي لمدة طويلة يتناقشون حول إضافات بلاوتوس إلى الأصل اليوناني الذي أخذ منه ، ولكن في الحقيقة بدون وجود النص اليوناني نجد أنفسنا مقيدين ولا نستطيع أن نجيب على هذه الجزئية إجابة وافية مقنعة . ولكن يمكننا القول أن أسلوب معظم العبيد البلاوتيين كان يتميز بالصبغة الرومانية وأحد هؤلاء العبيد هو العبد المسرح (Servus currens)^(٣)، الذي طور بلاوتوس من شخصيته من أجل إحداث التأثير المباشر وإثارة الضحك ، فهذا العبد غالباً ما يأتي على المسرح مسرعاً وهو يلهث متسماً بإطلاق أنفاس مسموعة بعد المسافة الكبيرة التي يقطعها كي يلقى بعض المقتطفات من الأخبار ، متظاهراً بأنه يدفع جانباً أشخاص غير مرتئين قد زحموا الشارع من أجل الوصول إلى سيده بسرعة

(١) Segal (E.) , op.cit , p.120.

وفي مسرحية إبيديكوس نجد العبد الماهر يعترف بالوضع المرموق لخصومه وفي الوقت ذاته يتباهى بأنه سوف ينتصر على هذا الثاني المرعب المعروف بأنه ضمن رؤساء مجلس الشيوخ.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit , p.390.

(٣) Mcleish (k.), op.cit , p.36.

دون أدنى تأخير نظراً لأهمية الأخبار التي يحملها له^(١). وفي الوقت ذاته نجد الجمهور متشوقاً إلى طريقة سرد هذه الأخبار وعواقبها بالنسبة للعبد المسرح مما يحدث تسلية وإمتاعاً لهم^(٢).

وإذا ما تطرقنا إلى جذور فكرة العبد المسرح ، نجد أن هذه الفكرة ترتبط بالكوميديا الأتيكية القديمة ، (انظر مسرحيتي " أهل أخارناى " (أبيات ١٧٦ وما يليها) و " الطيور " (أبيات ١١٢٢ وما يليها) . ثم انتقلت بعد ذلك إلى الكوميديا الأتيكية الحديثة ، حيث أصبح العبيد المسرحون من الشخصيات الطريفة في هذه الكوميديا ، فعند منانديروس في مسرحية " الفظ " نجد العبد بورياس (Πυρρίας) المطارد من كنيمن يدخل مسرحاً من ناحية اليسار (أبيات ٨١ - ٨٢) :

Πάρες , φυλάττου , πᾶς ἀπελθ' ἐκ τοῦ μέσου.
μαίνεθ' ὁ διώκων , μαίνεται.

فليسقط (هذا الرجل) ، انتبه ، فليبتعد كل شخص من الوسط .

المجنون يطاربنى ، إنه يثور (بهتاج)^(٣) .

وفي مسرحية الحمير عندما اهتدى تفكير ليونيدا (Leonida) إلى حيلة رائعة من أجل الحصول على المال الذى سوف يساعد به سيده الشاب ، نجده يدخل مندفعاً إلى المسرح باحثاً عن سيده أو عن زميله ليبانوس ليبلغهما الخبر (أبيات ٢٦٧ - ٢٦٨)^(٤).

LEON: Ubi ego nunc Libanum requiram aut familiarem filium,
ut ego illos lubentiores faciam quam lubentias ?

ليونيدا: أين أبحث عن ليبانوس الآن أو الابن الصديق ،

كى أرف تلك الأخبار الأكثر سروراً لهما عما هي سارة لى ؟

إن الصورة التقليدية للعبد المسرح وإحداث التسلية لم تكن متوقعة على العبيد فحسب بل أيضاً تشمل أى شخص يندفع فجأة خارج المنزل معلناً بصيحة غاضبة أو بطريقة مفزعة ما يحدث بالداخل ، وقد استخدمت هذه الفكرة بصورة رائعة في مسرحية " الخصى " لترنتيوس - التى تظهر تقريباً في معظم مسرحيات بلاوتوس - فنجد في مسرحية " وعاء الذهب " الطباخ كونجريو عندما ينهال عليه بوكليو ضرباً بالعصى ، يدخل إلى المسرح مسرعاً من منزل

(١) Sandbach (F.H), op.cit , p.125.

(٢) Mcleish (k.), op.cit , pp.36-37.

إن العبيد المسرحين يظهرون بصفة متكررة في ثملأى مسرحيات بلاوتية (" أمفيثيرو " ، " غلبة المجرمات " ، " كوروكليو " ، " إبيديكوس " ، " التاجر " ، " بيت الأشباح " ، " ستبخوس " ، " ثلاث قطع من العملة ") وفي خمس مسرحيات لترنتيوس ، انظر :

Duckworth (G.E) , op.cit , p.106.

(٣) Gratwick (A.S), Terence , The Brothers , England (1987) , p.242.

(٤) Duckworth (G.E) , op.cit , p.106.

يوكليو كى يحكى ما حدث بالداخل (أبيات ٤٠٦ - ٤٠٧)^(١) . وفى مسرحية " الأسيران " نجد الطفلى إرجاسيلوس يقوم بدور العبد المسرع فى حمل الأخبار السارة إلى سيده والتي كان يتلهف إليها ويطلبها من السماء (أبيات ٧٧٦ - ٧٧٧)^(٢) . لذلك نجد الطفلى يرتدى ملابس بنفس طريقة العبد المسرع ، حيث يلف عباءته حول عنقه مئماً يفعل العبيد الهزليون كى تسهل له مهمة الإسراع (أبيات ٧٧٨ - ٧٧٩)^(٣):

Nunc certa res est, eodem pacto ut comici servi
solent,
coniciam in collum pallium, primo ex me hanc
rem ut audiat

الآن الموقف واضح ، إننى سوف أضع العباءة حول عنقى ،

كما تعود العبيد الهزليون ، كى يسمع منى فى بادئ الأمر هذه الحقيقة .

وفى مسرحية " أمفيتريو " نجد الإله ميركوريوس يتقلد صفة العبد المسرع ، التى أصبحت أكثر شهرة فى الكوميديا البلاوتية عما كانت عليه فى الكوميديا اليونانية ، حيث يشير فى (أبيات ٩٨٤ - ٩٨٨) إلى أن وظيفة العبد المسرع فى الكوميديا تتركز فى حمل الأخبار^(٤).

وفى مسرحية " إبيديكوس " نظاهر العبد إبيديكوس مثل ميركوريوس فى مسرحية " أمفيتريو " بأنه يلعب دور العبد المسرع ويحمل أخباراً هامة إلى بيريفانيس (Periphanes) (أبيات ١٩٤ - ١٩٥) :

Age nunciam orna te, Epidice , et palliolum in collum conice
itaque adsimulato quasi per urbem totam hominem quaesiveris.^(٥)

هياً الآن استعد يا إبيديكوس وضع العباءة الصغيرة حول عنقك ،

وهكذا تبدو متظاهراً كما لو كنت تبحث عن رجل خلال المدينة كلها .

إن المنفعة فى هذه المشاهد تكمن فى أن العبد حامل الأخبار الهامة لديه القدرة على إثارة الإحساس بالشك والقلق وقتما شاء عن طريق تأخره فى إفشاء المعلومات التى يحملها^(٦).

كما أن هؤلاء العبيد أو الطفيليين عندما يحصلون على فرصتهم فى التملق يصبحون أكثر الشخصيات شراسة لما لديهم من أنباء غير متوقعة ، ففى مسرحية " الأسيران " نجد

Mcleish (k.), op.cit , pp.37-38.

Fraenkel (E.), op.cit , p.297.

Hunter (R.L) , The New Comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985), p.80.

Beacham (R.C) , The Roman theatre and its audience , London (1995) , p.235.

Hunter (R.L), op.cit , p 80.

Duckworth (G.E) . op.cit , p.111.

وعن العبد المسرع فى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " ، انظر :

Csapo (E.), Plautine Element in the running-slave entrance monologues ? CQ 39 (1989), P.161.

إرجاسيلوس عن طريق الأخبار التي يحملها لسيده ، يرغب في الحصول على الطعام إلى الأبد داخل منزل هيجيو ، لذلك فإنه يطلب منه أن يصدر أوامره بإيقاد النار ، ناراً عظيمة كي تكفى ما سيوضع عليها من قدور (بيت ٨٤٣) :

ERG: Bene facis. Iube ____

HEG: Quid iubeam ?

ERG: Ignem ingentem fieri.

إرجاسيلوس : أشكرك . فلتأمر ____

هيجيو : بماذا أمر ؟

إرجاسيلوس : أن تضرم ناراً عظيمة .

وفي مسرحية "الثروة" (Plutus) لأريستوفانيس نجد العبد الذي يحضر أخباراً جديدة تكون له متطلبات من نفس النوع (آيات ٦٤٤ - ٦٤٥) ^(١).

وعن العبد المسرع عند منانديروس ، يقترح أندرسون أن العبد داؤس (Daos) في مسرحية "الدرع" (Aspis) خاصة في (آيات ٣٩٩ - ٤٢٠) التي يلعب فيها دور المخادع يشبه إلى حد ما العبد المسرع عند بلاوتوس معتمداً في ذلك على الإثارة الموجودة في إسراع داؤس بالإضافة إلى أنه عندما يتحدث فإنه ينطق بسطور تراجمية غير واضحة . كل هذا يشبه التكلف الموجود في الدخول المسرع للعبد البلاوتي ، ويتفق أندرسون مع الآخرين الذين يرجحون أن منانديروس نفسه كان يعتقد أن شخصية العبد المسرع تعتبر نموذجاً للرسول التراجيدي ^(٢) . وإذا كان ترنتيوس قد أظهر صورة العبد المسرع كما هي في أصوله اليونانية دون تغيير ، فإن معالجة بلاوتوس لمشهد العبد المسرع كانت تخضع للأسلوب البلاوتي ، وليس أدل على ذلك من الاختلاف الواضح في هذا الجانب بين بلاوتوس وترنتيوس ^(٣) . حيث يرى فراينكل أن العبد المسرع وبصفة خاصة المونولوج الذي يليه يعد ظاهرة رومانية واضحة تنمو بغزارة في تربة لاتينية ، في حين أن البذرة إغريقية ^(٤) .

(١) Lindsay (W.M) , Captivi of Plautus , London (1900),p.309.

ولدينا في مسرحية " ستبخوس " مشهد مشابه للمشهد الموجود في مسرحية " الأسيران " حيث إن العبد بيناكيوم (Pinacium) يسرع على طول الشارع كي يخبر سيده بانيجيريس (Panegyris) بوصول زوجها الغائب منذ فترة طويلة ، وعندما يجدها يتقدم إليها كي يسرد عليها متطلباته بنفس طريقة إرجاسيلوس (آيات ٣٥٢ وما يليها) .

(٢) Anderson (W.S) , Barbarian play , Plautus Roman comedy , Toronto Buffalo London (1993),p.161.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,P.107 ; Hunter (R.L) , op.cit ,p.81 ; Higginbotham (J.),Greek and Latin Literature.A comparative study . Methuen London (1969),p.214.

(٤) Fraenkel (E.), op.cit ,p.247. Csapo (E.), op.cit ,p.149.

عقاب العبيد:

إن فكرة العبودية وإن كانت بغیضة عند القارئ المعاصر ، إلا أنها كانت مبدأ مقبولا عند الإغريق والرومان على السواء . لذا - كما يرى ستس - لا يجب أن تحكم على الكوميديا الرومانية بمقاييس العصر الحديث كما يحلوا لبعض النقاد أن يفعلوا ، ففى رأيه أن جميع العبيد لم يعاملوا بقسوة على يد سادتهم إذ كانت توجد فئة تتمتع بقسط وافر من المعاملة الإنسانية^(١).

ولقد عبر بلوتوس فى مسرحياته عن المعاملة السيئة التى كان يلقاها العبيد ، حيث نجده يشير إلى عدد كبير من وسائل التعذيب المختلفة التى كانت تنتظر العبيد المخادعين ، وأغلب هذه الوسائل وردت على لسان العبد ليبياتوس فى مسرحية " الحمير " بعد نجاح خطته هو وزميله ليونيدا فى الحصول على المال لمساعدة سيدهم الشاب (أبيات ٥٤٥ - ٥٥١)^(٢):

LEON: Perfidiae laudes gratiasque habemus merito magnas,
quom nostris sycophantiis, dolis astutisque,
advorsum stetimus lamminas, crucesque compedesque,
nervos, catenas, carceres, numellas, pedicas, boias,
inductoresque acerrumos gnarosque nostri tergi.

ليونيدا: إننا نقر عن استحقاق بالشكر والاحترام الكبير لربة الغدر ،

إذ بتملقنا وخداعنا وبراعتنا ، قد تجنبنا الحديد والصلبان والقيود ،

والسيور والسلاسل والسجون والحواجز والأصفاد والأطواق

والحبال القوية جداً المألوفة لظهورنا.

وفى مسرحية " التوأمان ميناخيموس " يشير العبد ميسينيوس إلى أن الجلد والأغلال والعمل فى الطاحونة والكد والجوع والبرد القارس هى العقوبة التى تنتظر العبد للكسول (أبيات ٩٧٣ - ٩٧٥) ، لذلك يتجنب العبد ميسينيوس الوقوع فى الخطأ كى يتحاشى هذا العقاب (بيت ٩٨٣)^(٣). فقد قصد بلوتوس أن يبين فى كوميدياته كل عناصر العنف المرتكب تجاه العبيد ، وذلك عن طريق إظهار الإساءة اللفظية وتهديدات العقاب التى كانت تنتظرهم ، حيث كان هذا العنف

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١١٣.

(٢)

Segal (E.), op.cit, p. 137.

Cf. Also. Beacham (R.C), op. Cit , p. 38 ; Westaway(M.A), The original element in Plautus , Cambridge (1917), p. 50 .

Segal (E.), op.cit ,p. 142.

(٣)

الشديد الذي أظهره بلاوتوس يبين أنه قام بتكثيف عنصرين هامين هما الحماقة والإساءة في المعاملة اللذين توافرا في الأشعار الفيسكينية (Fescennini) والقصص الأتيلانية^(١). ويمكننا أن نسرد أشكال العقاب ووسائل التعذيب التي استخدمها بلاوتوس في مسرحياته وتناقلها من بعده الكتاب الرومان . ففي مسرحية " التوأمان ميناخيموس " يشير الطفيلي بينيكولوس إلى أن تقييد الأسرى والعبيد الهاربين بالسلاسل يعد عملاً شنيعاً ، معتمداً على أنه إذا ازداد الضرر على شخص باتس (المقصود العبودية ثم القيود ذات السلاسل) فإن رغبته في الهرب ستصبح أكثر (أبيات ٧٩ - ٨١) ، ويبدو أن بلاوتوس من خلال حديث بينيكولوس ، أراد أن ينتقد وضع العبودية بوجه عام ووسائل التعذيب التي يتعرض لها العبد بوجه خاص .

وفي مسرحية " الأسيران " توجد إشارة إلى القيود الفردية (Catenae singulares) ، وذلك عندما أمر هيجيو رئيس الخدم بفك الأصفاد عن الأسيرين (فيلوكراتيس وتينداروس) وتقييدهما بالقيود الفردية (بيت ١١٢) :

Eis indito catenas singulares.^(٢)

ضع لهما القيود الفردية

وفي هذا المشهد يشعر فيلوكراتيس بالمرارة في نفسه فضلاً عما يصيبه من الآم جسدية ، وتعمقت في نفسه مشاعر الغضب والسخط كلما ازداد وعيه بإنسانيته .

وفي مسرحية " الأختان باكخيس " يأمر السيد نيكوبولوس عبده ، الذين يمكن اعتبارهم أيضاً مساعدين له في إدارة شئون المنزل ، بأن يربطوا خريسالوس قبل أن يسلبه الذهب مرة أخرى (بيت ٨٢٢) :

Abducite hunc
intro atque adstringite ad columnam fortiter.

احملوا هذا الرجل إلى الداخل واربطوه إلى عمود بقوة .

^(١) تمثل هذه الأشعار في مجموعة من الأغاني الريفية البهيجة المرحية ، وقد أرجع بعض الشراح تسميتها بهذا الاسم لسببه إلى مدينة فيسكينيوم (Fescennium) في إتروريا التي نشأت فيها هذه الأشعار لأول مرة . وكان المشتركون في هذه الاحتفالات يتبادلون فيما بينهم حواراً مرتجلاً تسوده الألفاظ البذيئة واللغات المكشوفة وذلك بقصد إبعاد العين الشريرة .

^(٢) Beacham (R.C), op.cit .pp.30-31.

Westaway (M.A), op.cit .p.50.

ويشير لوى (Lowe) إلى أن المستول عن تعذيب العبيد غالباً ما يكون وكيل السيد ، إما في أثناء غياب سيده ، أو في وجوده لكن بأوامره ، على الرغم من أن هذا الوكيل هو نفسه يكون عبداً ، انظر :

Lowe (J.C.B), Prisoners , Guards and Chains in Plautus,Captivl. AJPH 112 (1991),P.34.

وعند منانديروس نجد أن استخدام القيود الفردية قد ورد في شذرات مسرحية "بيرينثيا" (Perinthia) وفي مسرحية "فتاة أندروس" (بيت ٨٦٠) ، التي يقابلها عند بلاوتوس (بيت ٧٩٩) في مسرحية "الأختان باكخيس" ^(١).

Constringe tu illi, Artamo, actutum manus.

فلتقيده له أنت ، يا أرتامو ، يديه قوفاً .

وعن الضرب بالسياط ، فقد كانت هناك قسوة رومانية في العقاب بالسياط والصلب الذي يُهدد به العبيد في كل وقت على المسرح للبلاوتي ^(٢) . فنجد في مسرحية "وعاء الذهب" ، البخيل يوكليو يلقي بخادمته خارج المنزل بتهديدات رومانية نموذجية كالجلد والصلب والنخس بالمهماز (أبيات ٤٥ - ٤٩) ، حيث تكثر تهديداته لها بسبب شكوكه حول القدر المملوء بالذهب إلى أن وصل به الحال أن يأمرها بإطفاء النار بصفة دائمة حتى لا يأتى أحد إلى المنزل بغرض استعارتها (أبيات ٩٣ - ٩٤) ^(٣). وفي مسرحية "التوأمان مينايخموس" يشير العبد ميسينيو إلى أن العبيد كانوا يضربون بالسياط على ظهورهم وتوضع القيود في أرجلهم عند معاقبتهم (أبيات ٩٧٠ - ٩٧١) ، وهو العقاب الذي يخشاه الطباخ كيليندروس ، طاهي العاهرة إروتيوم ، بسبب تأخره في إعداد الطعام الذي أمره به مينايخموس (أبيات ٢٧٦ - ٢٧٧) :

Vae tergo meo,

Prius iam convivae ambulant ante ostium

quam ego opsonatu redeo.

واحسرتاه على ظهري ، إن الضيوف يسرون الآن أمام الباب

قبل أن أعود بالطعام.

إذا ارتضينا بالعبد موسياً ممثلاً للعبد الروماني في مسرحية "أمفيثريو" ، فمن الطبيعي أن يتميز بنفس ملامح بقية العبيد عند بلاوتوس وخاصة الخوف من الضرب بالسياط ، فعندما يدخل إلى المسرح حاملاً مصباحاً في يده لأن الوقت كان متأخراً ، نجده يخشى أن تقبض

^(١) Webster (T.B.L.), op.cit. p.81.

^(٢) داف (ج. و) ، تاريخ الأدب الروماني ، ترجمة د. محمد سليم سالم ، مراجعة د. محمد منقر خفاجة ، الجزء الأول ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ٢٢٤ .

^(٣) Duff (J.W.), The Writers of Rome, Oxford (1924), p.20 ; Zagagi (N.), Tradition and Originality in Plautus, Studies of Amatory Motifs in Plautine Comedy, Gottingen (1980), p.74.

وفي مسرحية "سيبولوس" نجد القواد باليو (Balio) قد اتفح إلى المسرح وهو يقود عبيده أمامه بالسياط (أبيات ١٢٤ - ١٢٦) ، انظر:

Williams (G.), Tradition and Originality of Roman Poetry, Oxford (1968), p.286.

عليه الشرطة ويُزج به في السجن وفي هذه الحالة فإنه سيُضرب بالسياط بيد السجانين الثمانية (أبيات ١٥٨ - ١٥٩)^(١).

Nec quisquam sit quin me malo omnes esse dignum
deputent.
ita quasi incudem me miserum homines octo validi
caedant

إن الجميع يعتبروننى مستحقاً للأذى ولن يوجد أى شخص (إلا ويقول ذلك)
هكذا يضرب الرجال الثمانية الأقوياء جثتى المسكينة كما لو كانت سنداناً.

ويرمز بلاوتوس في هذه المسرحية إلى الظلم الاجتماعى الواقع على العبيد بظلام الليل
(بيت ١٥٤) ، ثم يُلَمَح في يأس إلى دوام هذا الظلم (بيت ٢٧٦) ، ثم يصور بلاوتوس حالة
الضيق التى يحياها العبيد في قول سوسيا (بيت ٣٣٦) :

Non edepol nunc ubi terrarum sim scio, si qui roget.

إن سألنى سائل ، فإننى حقاً لا أعرف الآن فى أى موضع من الأرض أكون.
وفى النهاية يلخص بلاوتوس آلام طبقة العبيد على لسان سوسيا الذى يقول ساخطاً (بيت
١٧٤) :

Ergo in servitute expetunt multa iniqua.

إن كم من (أعمال) كثيرة ظالمة تقع فى ظل العبودية^(٢).

ويرى سيجال (Segal) أن ضرب العبيد كان وليد الكوميديا القديمة ، وشكوى العبد من جلده
على ظهره كان بالفعل شكلاً نمطياً فى عصر أريستوفانيس ، ففي مسرحية " السلام " (أبيات
٧٤٣ - ٧٤٤) نجد أريستوفانيس يعبر عن ضيقه وانزعاجه من تكرار التصوير المبتذل لجلد
العبيد على المسرح الكوميدى ، وعلى الرغم من ذلك نجده هو نفسه يقدم هذا التصوير فى
مقدمة مسرحية " الفرسان " ، وكذلك فى مسرحية " الزنابير " (أبيات ١٢٩٢ - ١٢٩٦) حيث
عويل العبد كسانثياس (Xanthias) الجدير بالشفقة بعد أن تم ضربه بكافة الوسائل حتى
أصبح جسده يجمع بين اللونين الأزرق والأسود ، وكان هدف أريستوفانيس من هذين المثالين
إثارة شفقة الجمهور وحثهم على حسن معاملة العبيد ، فى حين أننا عند بلاوتوس نجد أن آثار
ضربات السياط ذات اللون الأرجوانى كانت العلامة المميزة لظهر العبد البلاوتوس^(٣). حيث
اعتمد فى مسرحية " أمفيتريو " على آثار الضرب الموجودة على ظهر العبد سوسيا فى مشهد
التمييز بين سوسيا وميركوروس ، فبعد أن وجد سوسيا أن ميركوروس يشبهه تماماً من

(١) Segal (E.), op.cit ,P.153.

(٢) مبيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١١٧.

(٣) Segal (E.), op.cit ,PP.138-139.

حيث السمات الجسدية ، لجأ إلى آثار الضرب التي على ظهره (Tergum cicatricosum) لكي تصبح النقطة الفاصلة في عملية التمييز هذه (بيت ٤٤٦):

Si tergum cicatricosum, nihil hoc similist similius^(١).

فإذا كان الظهر مليئاً بآثار الجروح ، فلن يوجد شبيه أكثر شبيهاً من هذا .

يشير فارو (Varro) كما ورد عند جيلوس في مؤلفه (الليالي الأتيكية: ٣، ٣، ١٤) أن الكاتب نفسه قضى فترة وجيزة في الطاحونة (In pistrino) كعامل وليس كعبد وخلال تلك الفترة اتصل بطبقة العبيد وشعر بمعاناتها والظلم الواقع عليها ، لذلك نجده يترجم ذلك إلى إشارات عديدة طغت على مسرحياته . ففي مسرحية " بسيدولوس " (أبيات ٤٩٤، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٣٤ ، ١٠٦٠) توجد إشارات إلى الطاحونة وما كان يحدث فيها من تعذيب ، مما جعل العبد بسيدولوس يخشى أن يُرسل إلى هذا المكان في حالة فشل خطته (أبيات ٥٣٣ - ٥٣٥)^(٢).

وفي مسرحية " الأختان باكخيس " يشير نيكوبولوس إلى أنه لولا محبته لابنه منيسيلوخوس الذي توسل إليه أن يسامح العبد خريسالوس ، ورغبته في إجابة طلب ابنه ، لصارت جوانب العبد خريسالوس شرائح وتم إرساله إلى الطاحونة لكي يقضى كل حياته هناك مكبلاً بالأصفاد بسبب خداعه الماكر (أبيات ٧٨٠ - ٧٨١) :

Ut tua iam virgis latera lacerentur probe
ferratusque in pistrino aetatem conteras.

كي تمزق جوانبك الآن بالعصى على نحو لائق ، وتقضى حياتك
في الطاحونة مكبلاً بالحديد .

إن العبيد أنفسهم أحياناً يبالغون في وصف المعاملة التي يلقونها على أيدي سادتهم فنجدهم يصفونها بأنها معاملة خشنة قاسية أحدثت إصابات بالغة في أجسادهم ، مستخدمين لغة كوميديّة في التعبير عن ذلك وهو ما أعجب الجمهور الروماني وجعله يتقبل بصدق ربح ذلك الأسلوب وخاصة في الحالات التي يوجد بها تبادل للإهانات والتهديدات^(٣).

ففي مسرحية " الأسيران " نجد العبد تينداروس يصف المحاجر كإحدى وسائل التعذيب بأنها أشد وأقسى وسائل التعذيب كافة ، ولقد استحق تينداروس بالفعل ثقة الجمهور الذي كان يعرف تماماً ما يحدث للعبيد في المحاجر (أبيات ٩٩٨ - ١٠٠٠) :

Segal (E.), op.cit .P.139.

Ibid. , p. 214.

ومن العبيد الذين يخشون العقاب بالطاحونة ، العبد سكيليدروس في مسرحية " الجندي المنزور " (أبيات ٣٠٥ وما يليها) ، وكذلك العبد داونس عند ترنتيوس في مسرحية " فتاة أندروس " (أبيات ٢٠٩ وما يليها) ، انظر :

Duckworth (G.E), op.cit .p.251.

Sandbach (F.H), op.cit .p.125.

(١)

(٢)

(٣)

Vidi ego multa saepe picta, quae Acherunti fierent
cruciamenta, verum enim vero nulla adaeque et Acheruns
atque ubi ego fui, in lapicidinis^(١).

إننى كثيراً ما عرفت ألواناً عديدة من التعذيب ، التى تحدث فى أخىرون
فالسواقع أن أخىرون حقاً لا يتساوى فى التعذيب مع المحاجر ،
حيث كنت (أعمل).

ومن بين الأدوات التى استخدمت فى العقاب ، نجد الطوق (Columbar) المستخدم فى لى
العنق ، وقد وردت الإشارة إليه فى مسرحية "الحبل" (أبيات ٨٨٧ - ٨٨٨) حيث يتوقع
خارميديس (Charmides) أن العقاب الذى ينتظر صديقه القواد لبراكس نتيجة أعماله
الذنبية هو "لى العنق" عن طريق الطوق^(٢):

Illic in columbum, credo, leno vortitur
nam in collumbari collus.

إننى أعتقد ، أن القواد قد حول إلى حمامة هناك ،
فعنقه الآن فى الطوق.

وكذلك نجد إشارة إلى العقاب بالقار الأسود (pix atra) فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٥٩٧)،
وإلى العقاب بالنير (patibulum) فى مسرحيتى "بيت الأشباح" (بيت ٥٦) و"الجندي
المغرور" (بيت ٣٦٠)^(٣).

كما أشار بلاوتوس أيضاً إلى طريقة النخس بالمهماز (الوخز بالمنخاس) (Stimulus) فى
مسرحيات "بيت الأشباح" (أبيات ٥٥ - ٥٧)، "الحمير" (بيت ٥٤٨) "بسيودولوس"
(بيت ١٢٤٠) ، "كاسينا" (بيت ٤٤٧) ، وكذلك فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت
٩٥١)^(٤):

MEN: At ego te pendentem fodiam stimulis triginta dies.

مينايخموس: إننى سوف أنخسك بالمهاميز وأنت معلق لمدة ثلاثين يوماً.

يشير سيجال إلى أن بلاوتوس قد أطلق عنان أصالته فى الإشارات المتعددة إلى عقاب العبيد
خاصة بعد افتقار أصوله اليونانية إلى مثل هذه الإشارات . وكذلك عند مقارنة الإشارات

^(١) هو نهر الآلام فى العالم السفلى حيث كانت تأوى أرواح الموتى ليحملها خارون عبر البحر.

^(٢) Halporn (J.W), "Erich Segal: Roman laughter , The Comedy of Plautus " , CJ 65 (1969-70) , P.236.

^(٣) Fraenkel (E.), op.cit , P.37.

^(٤) Westaway (M.A), op.cit , p.50.

^(٥) Zagagi (N.), op.cit , p.74.

ولى مسرحية "وعاء الذهب" نجد بوكليو يهدد خالته بتهديدات عنيفة ، ويذكرها بجسدها الملى بوخزات المناخيس (بيت ٤٥) :

Eucl: Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges ?

بوكليو: ألتهم لك المسبب ، يا من تترقى بالمهاميز ؟

المتعلقة بعقاب العبيد في شذرات نافيوس (Frag. 15, 16) مع إشارات بلاوتوس فإنها تبدو ضعيفة. مما جعل (Ehrenberg) كما ورد عند سيجال يقترح أن التهديدات المتعددة والإشارات إلى عقاب العبيد كان مبالغاً فيها من جانب بلاوتوس لإحداث التأثير الهزلي من ناحية ، وإثارة الشفقة على هؤلاء العبيد من ناحية أخرى ، وهو الهدف الذي سعى وراءه بلاوتوس في معظم كوميدياته^(١) . حيث إنه عن طريق الهزل استطاع أن ينتقد الوضع الاجتماعي المتردى للعبيد في روما والعلاقة الظالمة بين طبقة السادة الأشراف وطبقة العبيد المغلوبة على أمرها ، وبالتالي نجح في إظهار بعض جوانب الخشونة التي كانت موجودة بالفعل في الحياة اليومية الرومانية .

وإلى جانب هذه الوسائل المختلفة ، كان يُطلق على العبيد بعض الألفاظ المشينة خاصة في حالة تكرار أفعالهم التي تتميز بالوقاحة والندالة ، على سبيل المثال كلمة "الوغد" (mastigia) التي وردت في مسرحية " الحبل " (بيت ١٠٢٢)^(٢) ، " النذل " (furcifer) في مسرحيات "الأسيران" (بيت ٥٦٣)، " أمفيريو " (بيت ٢٨٥) ، " كاسينا " (بيت ١٣٩) ، ويشير سيجال إلى أن كلمة (mastigia) تؤدي نفس معنى كلمة (furcifer) في مسرحية "الأسيران" (أبيات ٦٠٠ - ٦٠١):

ARIST:Crucior,lapidem non habere me, ut illi mastigiae
cerebrum excutiam , qui me insanum verbis
concinnat suis.^(٣)

أريستوفونتييس: إنني أعذب (الآن) ، ألا أملك حجراً كي أصدع دماغ ذلك
النذل ، الذي يجعلني مجنوناً بكلماته.

ويضيف سيجال أن هذه الألفاظ والصفات نفسها (mastigia, furcifer) قد أطلقت بصورة عشوائية من أفواه شخصيات منانديوس وثرنتيوس ، ولكن لم يكن المقصود بها التجريح والإهانة بقدر ما كان عند بلاوتوس ، ويمكن رد ذلك إلى أن العبيد البلاوتيين أنذل ومخادعون ومن نوع رديء يستحق العقاب^(٤).

وعند بلاوتوس ، نجد أن أكثر العبيد مهارة هم الذين يدركون أن في انتظارهم أنواعاً مختلفة من التعذيب وعلى الرغم من ذلك يستمرون في نصب شباكهم وخداع سادتهم . ففي مسرحية

(١) Segal (E.), op.cit ,p.211.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.290.

(٣) Segal (E.), op.cit ,pp.138,211.

كما وردت كلمة (Verbero) "الوغد" في مسرحيتي " الأسيران " (بيت ٥٥١) ، " أمفيريو " (بيت ٢٨٤) ، وكلمة (Carnufex) "الوغد أو النذل" في مسرحية " أمفيريو " (بيت ٤٢٢) ، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit ,p.290 ; Zag agi (N.), op.cit ,p.74.

Segal (E.), op.cit ,p.138.

(٤)

(٥)

(٦)

(٧)

"الأسيران" نجد مدى إخلاص العبد تينداروس الذي ينقذ سيده فيلوكراتيس من الأسر ، على الرغم من إدراكه لما ينتظره من قيود ومحاجر في حالة عدم عودة سيده الشاب^(١). وفي مسرحية " الحمير " نجد العبد ليبانوس على الرغم من أنه يعلم مدى العقوبة التي سوف توقع عليه هو وصديقه ليونيدا عند اكتشاف حيلتهما ، إلا أنه يشرع في تنفيذ خطته طالما أنه يمتلك ظهراً يتحمل ضربات السياط (بيت ٣١٩) :

LIB: habeo opinor familiare tergum , ne quaeram foris .

ليبانوس : أعتقد أن لدى ظهراً ، ولن أبحث (عنه) في الخارج.

مما جعل ليونيدا يمتدح هذه الشجاعة ويعتبرها الروح الصحيحة التي يجب أن يتحلى بها العبد (بيت ٣٢٠) :

LEON: Si istam firmitudinem animi optines salvi sumus.

ليونيدا : لو أنك تمتلك قوة الروح تلك ، نكون في أمان .

وهي نفس الروح التي تحلى بها العبد خريسالوس في مسرحية " الأختان باكخيس " ، حيث إنه حين يتبادر إلى ذهنه أن سيده سوف يعاقبه بالسياط في حالة اكتشاف حيلته ، نجده على الرغم من ذلك يكمل خطته ، ولا يبالي طالما أن لديه ظهراً (بيت ٣٦٥)^(٢).

ولما كان عبيد بلاوتوس متفلسفون ومغرمون بالحكم والأمثال ، فإنهم يعتبرون تحمل العقاب وخاصة الصدمات العنيفة ثمناً للسعادة وبهذه الطريقة يلخصون فلسفتهم بصورة مصغرة ، فنجد في مسرحية " الحمير " عندما يعلن ليبانوس عن استعداداته لتحمل الصدمات العنيفة ، يعتبر ليونيدا أن الرجل الذي يتحمل هذه الصدمات هو الذي ينال خيراً بعد ذلك ويتمتع بالزمن السعيد (بيت ٣٢٤) :

Fortiter malum qui patitur, idem post potitur bonum.^(٣)

الذي يتحمل الأذى بشجاعة ، هو ذاته الذي ينال خيراً بعد ذلك .

مما جعل سيجال يشير إلى أن هذه الأمثلة بلاوتية وليست خاصة بالكوميديا الرومانية بصفة عامة ، معتمداً في ذلك على أن العبيد البلاوتيين وحدهم هم الذين يتميزون بتمجيد وضعهم واستكمال خططهم واحتقارهم لهذا العقاب ، وليس أدل على ذلك من صياح الانتصار الخاص بليبانوس في مسرحية " الحمير " وهو في حالة لا مبالاة من وسائل التعذيب ، لأنه استطاع هو وصديقه بنصيبهما وخداعهما ودهائهما أن يتحديا هذه الوسائل (أبيات ٥٤٥ - ٥٥١)^(٤) .

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.48.

(٢) Segal (E.), op.cit ,p.143.

(٣) Ibid., p.149.

(٤) Ibid.,pp.144-145.

ويبدو أن هذه المشاعر الجافة الخالية من أى رهبة تجاه العقاب قد تولدت داخل العبد نتيجة لعدم شعوره بكيانه الإنسانى وعدم أحقيته فى أن يتظلم من قسوة سيده أو سوء معاملته له ، أو أن يتظلم من الضرر الذى لحق به من هذا الاعتداء ، وإنما لسيده وحده طلب التعويض لنفسه بعين الدعوى فى حالة الاعتداء على أى شئ يملكه .

وتشير فيستاوى إلى أنه فى حالة ارتكاب الأخطاء أو الجرائم من أحد العبيد البلاوتيين ، يكون العقاب عاماً شاملاً لكل أتباعه من العبيد المقيمين فى نفس المنزل ، حيث نجد فى مسرحية " الجندى المغرور " (بيت ٤٠٨) إشارة إلى أن العبد بالايستريو (Palaestrio) يتوسل إلى زميله سكيليدروس ألا يستدعيه هكذا عند كل مصيبة ، وهو ماتعتبره فيستاوى أحد الابتكارات البلاوتية فى معالجة جانب عقاب العبيد ^(١).

ومما سبق يتضح أن العبد مغلوب على أمره فاقد لأبسط حقوقه فى الحياة ، لذلك يحاول بلاوتوس من خلال كوميدياته أن يعالج مشكلة العبيد القائمة بالفعل داخل المجتمع الرومانى ، وأن يوضح أن للعبيد على سادتهم حق الحماية والرعاية . وبالفعل نجح بلاوتوس فى معالجة هذه المشكلة بجعل كل من رب الأسرة وعبيدها يعملون من أجل استقرار الأسرة ، لذلك كان السادة يشجعون العبيد ويرأفون بحالهم كى يحافظوا لهم على أموالهم وممتلكاتهم فى أثناء غيابهم ، وقد أشار بلاوتوس إلى هذه التشجيعات فى العديد من مسرحياته ، على سبيل المثال فى مسرحيته " ثلاث قطع من العملة " (بيت ٤٣٤) ، " الفارسي " (بيت ١٩٢) ، أما فى مسرحية " كاسينا " (بيت ٢٥٨) يشير بلاوتوس إلى العبد الذى أهمل اختصاصاته مما يدل على أنه كسول وجدير بالازدراء ^(٢).

كما أن ترنتيوس ومناندروس كانا يأخذان العبودية كحقيقة للحياة ، لذلك فإنهما يعتبران العبيد أعضاء فى الأسرة التى يعملون بها بمقدار تقائهم وإخلاصهم فى عملهم ، كما يظهر فى مسرحية " الأخوان II " (أبيات ٤٨٢ - ٤٨٤) ^(٣) . ولكنهما لم ينطرقا ، كما فعل بلاوتوس ، إلى مشاكلهم مع سادتهم ، ولم يبرزوا وسائل التعذيب التى تعرض لها العبيد بنفس الطريقة التى عرضها بلاوتوس ، مما يدل على أن بلاوتوس قد أضاف العديد من العناصر البلاوتية الأصلية عند معالجته لمدى علاقة العبيد بسادتهم .

Westaway (M.A), op.cit ,p.49.

Ibid.,p.49.

Gratwick (A.S),op.cit ,p.17.

(١)

(٢)

(٣)

تمجيد الذات :

يُلاحظ أن العبد في المسرح البلاوتي يقوم بتمجيد نفسه ، وقد يعطى لنفسه حقوق المواطنة وكافة امتيازات السادة ، وفي بعض المسرحيات يتحدث مثل القادة العسكريين ويقارن نفسه وأعماله وبراعته في التخطيط بالملوك العظام وأبطال الملاحم والأساطير^(١) . ففي مسرحية "الأسيران" نجد العبد تينداروس مدير المكائد يستحوذ على الاستحسان من الشخصيات الأخرى وكذلك تعاطف المشاهدين لما أبداه من مخاطرة بحياته كي يحرر سيده من الأسر والعبودية . لذلك نجد تينداروس بعد اكتشاف حيلته يتظاهر ويتباهى بأنه قد فعل ذلك لأنه مخلص لسيده وأنه لا يهتم بما ينتظره من عقاب (بيت ٦٨٢)^(٢) .

كما يشير أيضاً إلى أن هذا العمل الذي قام به جدير بأن يذكر بعد موته (أبيات ٦٨٣ - ٦٨٤) :

Si ego hic peribo , ast ille ut dixit non redit,
at erit mi hoc factum mortuo memorabile.

إذا لم يعد ذلك الرجل كما قال ، فإنني سوف أموت هنا ،
لكن سوف يُذكر لي هذا العمل بعد موتي.

كما يتضح من خلال هذين البيتين أن تينداروس يواجه مشهد الموت بروح قتالية وبشجاعة عظيمة كالتي يتحلى بها الجيش الروماني^(٣) . ويكتفى بأن يروى الناس كيف أنه قد أنقذ سيده من الرق ومن أعدائه ، وأعادته إلى وطنه حراً ، وكيف أنه قد فضل المخاطرة بحياته على أن يتركه يموت (أبيات ٦٨٥ - ٦٨٨) .

وفي مسرحية "الأختان ياكخيس" نجد العبد خريسالوس يبتهج ابتهاجاً عظيماً ، لأنه انتصر على سيده العجوز رغم دهائه المعروف به ، وقد أجبرته فنونه للماكرة على أن يصدق في كل شيء (أبيات ٦٤٢ - ٦٤٤) :

Erum maiorem meum ut ego hodie lusi lepide,
ut ludificatust.

callidum senem callidis dols
compuli et perpuli , mi omnia ut crederet.^(٤)

اليوم مثلت على سيدي اليوم الكبير ببراعة ، كي أخدعه .
فقد أجبرت ودفعت العجوز الماهر بخداعاتي الماكرة

^(١) Kenney (E.J), The Cambridge History of Classical Literature , The Early Republic vol II

part I , New York (1982), p.106.

Duckworth (G.E), op.cit ,p.288.

Beare (W.), The Roman Stage . A Short History of Latin Drama In The Time of Republic^(٥)

3rd edition . London (1968),p.168.

Segal (E.), op.cit ,pp.117-118 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.168.

^(٤)

إلى أن يصدقني في كل الأشياء .

كما تظهر براعة العبد في الخداع وقدرته الفائقة على نصب الشباك من خلال معاناة نيكوبولوس ، الذي يصرح بأن العبد خريسالوس جعل منه رجلاً غيباً بخداعاته البارعة (بيت ١٠٩٣) . وفي مسرحية " الحمير " أيضاً يشير السيد ديمانييتوس إلى عبده ليبانوس مادحاً دهاءه الذي من الواجب أن يحترس منه المرء (أبيات ١١٨ - ١١٩) :

DEM: Non esse servos peior hoc quisquam potest
nec magis versutus nec quo ab caveas aegrius.

ديمانييتوس: لا يوجد خادم أكثر سوءاً ولا أكثر براعة من هذا الذي يستطيع

(أن يفعل) أى شئ ، ولا أكثر صعوبة من أن تحترس منه .

وفي مسرحية " الأختان باكخيس " نجد خريسالوس بعد نجاح خطته ، يقارن أعماله بما فعله الإغريق في حرب طروادة من خلال مقطوعة غنائية (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ، التي تشغل أكثر من خمسين سطراً حيث نجد فيها تجسيداً للأداء المرح وحلم الممثل وسعادة الجمهور ، إلى جانب التوسعات والإمدادات للبلاوتية في زخرفة هذه المقطوعة الغنائية^(١) ، ومما يسترعى انتباهنا أن الأسلوب التراجيدي يبدو واضحاً في تلك المقطوعة (أبيات ٩٣٣ - ٩٣٤) :

O Troia , O Patria , o Pergamum , O Priame periisti senex ,
qui misere male mulcabere quadringentis philippis aureis.

آه ! يا طروادة ، يا وطني ، يا برجاموم ، أيها العجوز برياموس لقد هُلكيت ،

أنا الذي أشفق إلى أبعد حد على خسارتك بأربعمائة فيليب ذهبية .

ويشير فراينكل إلى أن (بيت ٩٣٣) بعد محاكاة ساخرة مباشرة لبيت الشعر الموجود عند إنيوس في أغنية أندروماخي (بيت ٨٧) :

O Pater , O Patria , O Priami domus.^(٢)

آه ! يا أبي ، يا وطني ، يا منزل برياموس .

وفي هذا المونولوج أيضاً يقارن خريسالوس نفسه بأشجع أبطال طروادة ، ليس فقط أجلامنون ومينيلوس ، بل أيضاً أوديسيوس (Ulixes) الذي نعلم من خلال خريسالوس أنه كان بطلاً شجاعاً وشريراً (بيت ٩٤٩) :

Nam illi itidem Ulixem audivi , ut ego sum , fuisse
et audacem et malum.^(٣)

Anderson (W.S), op.clt .p.24 ; Webster (T.B.L). op.clt .p.129.

(١)

Fraenkel (E.), op.clt .p.67.

(٢)

CF.Also. Hunter (R.L), op.clt .p.129.

Anderson (W.S), op.clt .pp.94-95.

(٣)

كما وردت الإشارة إلى أوديسيوس (Ulixes) في مسرحيتي " بيبولوس " (بيت ١٢٤٤) ، " التوامان مينايخموس " (بيت ١٠٢) .

إننى قد سمعت أن أوديسيوس ، قد كان جسوراً وشريراً مثلما أكون
أنا الآن بالنسبة لذلك الرجل .

كما يشير خريسالوس فى (بيت ٩٤٧) إلى أن منيسيلوخوس سيكون الأسكندر (المقصود باريس) الذى سبب الدمار والهلاك لمدينته ^(١). ولقد أشار فراينكل إلى أن هذا المونولوج الذى ألقاه خريسالوس يعتبر ابتكاراً بلاوتياً أصيلاً ، بالإضافة إلى كونه مثلاً جيداً للإفراط فى النص البلاوتى ، فقد استطاع خريسالوس بطريقة بارعة أن ينتقص من قدر الاستيلاء على طروادة بواسطة أجاممنون ومينيللوس عند مقارنتها مع مكائده ^(٢). ولكن ترى زاجاجى أنه من المحتمل أن يكون موضوع الانتقاص من قدر الحرب الطروادية مشتقاً من مناندروس ثم قام بلاوتوس بإعادة صياغته ومعالجته بمادة بلاوتية ^(٣).

وفى مونولوج خريسالوس (أبيات ٩٢٥ وما يليها) نجد أن رغبته تختلف تماماً عن رغبة كنيمنون فى مسرحية " اللفظ " لمناندروس (أبيات ١٥٣ وما يليها) ، حيث كان كنيمنون يريد أن يمتلك ما يمتلكه بيرسيوس (Perseus) . الذى بفضل جناحين أصبح طائراً لا يقابل أحداً من أولئك الذين يعيثون فى الأرض فساداً ، وكان يحول جميع من يتسببون له فى مضايقات إلى أحجار بواسطة رأس الجورجون التى كان يمتلكها (أبيات ١٥٧ - ١٥٩) ^(٤). أما خريسالوس فلم تكن لديه أية أمنية سوى تمجيد نفسه والتقليل من شأن أبطال طروادة مقارنة بأعماله ، حيث نجده يشير إلى أنه إذا كان اليونانيون قد استولوا على مدينة بريام بفرسان وجيش ومحاربين ذاتعى الشهرة فإنه سوف يستولى على سيده بدون أسطول . والأختلاف بين الغرضين واضح تماماً ، مما يدل على أن هذه القطعة نموذج بلاوتى أصيل فى الأسلوب ودرجة إظهار الأفضلية والسمو والرفعة . حيث نجد أن استخدام الأفعال التى تشير إلى السمو والرفعة فى مثل هذه المقارنات ، لا يعتبر بلاوتياً فقط من جانب فراينكل بل إن النصوص البلاوتية نفسها تشهد بأصالة ابتكارات بلاوتوس فى هذا الجانب ^(٥). وليس أدل على ذلك أيضاً من أن حديث العبد سيروس عند مناندروس فى مسرحية " المخادع مرتين " كان خالياً من

(١)

Fraenkel (E.), op.cit ,p.66.

وفى مسرحية " بيت الأمباح " نجد العبد ترانيو يتباهى ويتفاخر بأنه قد صنع أعمالاً تشبه أعمال الأسكندر الأكبر وأجاثوكليس (أبيات ٧٧٥ وما يليها).

(٢)

Ibid., pp..61f.

(٣)

Zagagi (N.), op.cit ,pp.61-62.

يوجد مثالان للانتقاص من قدر الحرب الطروادية عند يوريبيدس ، انظر (Cyc,350-2) ، (Andr,368-9).
مرابن زيوس وداناي ، وكان لديه القدرة باستخدام رأس الجورجون على تحويل الأشخاص إلى أحجار . ويقال إنه قدم رأس الجورجون إلى أثينا فصارت تلبسها فيما بعد فوق درعها .

(٤)

Zagagi (N.), op.cit ,p.29.

(٥)

Ibid.,pp.29,31. .

الزهو وتمجيد الأنا ، في حين أن حديث العبد خريسالوس كان مليئاً بعبارة الاعتزاز والفخر بالنفس . ويبدو أن منانديروس كان أكثر واقعية في نظرته للعبيد ، فلم يكن العبد في مسرحه يلقي من العناية في صياغة الحوار باعتباره شخصية متميزة ما لاقاه أفراد الأسرة الأحرار ، بينما نجد بلاوتوس كان أكثر خيلاً واستشفاقاً للمستقبل إذ جعل العبد في مسرحه يشعر بمشاعر السادة عند نجاحه في أداء أكبر الأعمال ^(١). وعندما ينظم بلاوتوس " حديث الانتصار " في صورة مقطوعة غنائية ، نجده يوازي بينه وبين عملية الإعلان عن النصر الروماني خاصة في إبراز كلمة " الشجاعة " (Virtus) . ففي مسرحية " الحمير " نجد ليبانوس يتباهى بالنجاح الذي أنجزه بنفسه وبمساعدة صديقه ليونيدا مجسداً ذلك النجاح على أنه انتصار كامل فازا به بفضل شجاعتها وبطولتها (بيت ٥٥٥) :

Id virtute huius collegae meae comitate factumst.^(٢)

بشجاعة هذا الزميل وبفضلي تم إنجاز ذلك .

ومن الملاحظ وجود تشابه بين لغة خريسالوس في مسرحية " الأختان باكخيس " وقائمة الانتصار للقائد الروماني " تيتوس سيمبرونيوس جراكوس " (T. Sempronius Gracchus) خاصة في (أبيات ١٠٧٠ - ١٠٧١)

Atque urbe capta per dolum
domum reduco integrum omnem exercitum.^(٣)

وبعد الاستيلاء على المدينة بواسطة الخدع فإنني أعيد
الجيش كله كاملاً إلى الوطن .

مما يجعل خريسالوس في نظر الجمهور الروماني بعد قائداً منتصراً مثل الأبطال الهومريين والقادة الرومان، ومما يلفت انتباهنا أن خريسالوس بدا وكأنه لم يكن مدركاً لما يقول ولم يعتبر هذه مبالغة على الإطلاق ، حيث إنه لم يدع التفوق في منصب الزعامة والبراعة العسكرية فحسب ، بأنه يشبه أجاممنون فقط بل أيضاً أوديسيوس (أبيات ٩٤١ ، ٩٤٩ - ٩٥٠) ^(٤). كما أن العبيد البلاوتيين لم يقارنوا أنفسهم بالأبطال الهومريين فقط ، بل كذلك بالقادة التاريخيين الذين كان لهم دور فعال في تاريخ بلادهم ، ففي مسرحية " بيت الأشباح " (أبيات ٧٧٥ - ٧٧٧) نجد العبد ترانيو يعقد مقارنة بين أعماله وأعمال الإسكندر الأكبر وأجاثوكليس

(١) Anderson (W.S), op .cit ,p.98.

(٢) Ibid.,pp.92,160.

(٣) وفي مسرحية " سيودولوس " نجد العبد سيودولوس يربط كلمة (virtus) " الشجاعة " بوضعه السيئ (malitia) .
(٤) Segal (E.), op.cit ,pp.123 ,208.

يوجد تقليد مشابه لتلك الأبيات في مسرحيات " الفارسي " (بيت ٧٥٤) و" ستوخوس " (بيت ٤٠٢) و" ثلاث قطع من العملة " (بيت ١١٨٢).

(٥) Ibid. ,pp.130 , 209.

(Agathocles) ومن المدهش أن لقب أجاثوكليس السيراكوزي من المفترض أنه لقب ملك ، وبالتالي فإن فخر وتباهي ترانيو هنا ليس بطولياً ولكنه ملكياً^(١) .

فهؤلاء العبيد البلاوتيين الذين يخدعون سادتهم المسنين من أجل الحصول على النقود اللازمة لمساعدة سادتهم الشبان في أمور الحب ، يكونون قد قلبوا الأكواح على مفهوم الكرامة والأخلاق الرومانية^(٢) . ولما كان بلاوتوس مدركاً لذلك ، نجده بعد إعلان خريسالوس لانتصاره الذي أشار إليه بسقوط طروادة ، يعترف للجمهور على لسان خريسالوس بأن ما حدث من خداع يتنافى مع الأخلاق ومن يفعل ذلك يستحق اللوم (أبيات ١٠٥٥ - ١٠٥٦) :

Edepol qui me esse dicat cruciatu malo
dignum , ne ego cum illo pignus haud ausim dare.^(٣)

بحق بولكس إن الذي يقول إنني جدير بالتعذيب القاسي ،
محق ولا أجرؤ بالفعل على أن أتراهن معه على ذلك .

ويشير أندرسون إلى أن دور العبد داؤس في مسرحية " الدرع " لمناندروس يبين كيف أن المخادع عند مناندروس يكون عبداً مخلصاً يعمل من أجل الأسرة والصالح العام ، ليس كما جعله بلاوتوس مخادعاً يعترض بناء الأسرة ويساند الفوضى^(٤) .

ولكن مفهوم " المخادع الملحمي " لم يأت إلى بلاوتوس من الأصول الإغريقية ، كما أنه لم يتطور في خيال بلاوتوس في بداية عمله ككاتب مسرحي كوميدي مما يعني أن هذا المفهوم أيضاً لم يأت له من سالفه الرومان ، أمثال نايفيوس وليفيوس وأندرونيكوس ، ولم يأت أيضاً من الشكل الإيطالي الوطني " الفارص " (Farce) ، ولكن يمكننا القول بأن هذا المفهوم قد تطور لدى بلاوتوس بعد أن أصبح كاتباً يمتلك زمام الأمور في مسرحياته ، أي أن هذا المفهوم يعد ابتكاراً بلاوتياً^(٥) .

ويبدو أن العامل القوي البارز في بطولية " المخادع الملحمي " يرجع إلى الخصائص الأسلوبية عند بلاوتوس ، مما هو جدير بالذكر الاستخدام المتكرر للاستعارات الهزلية التي تجعل العبد مساوياً للأبطال الملحميين والقادة العسكريين بالإضافة إلى الإطالة والتوسيع في دور العبد بصفة عامة وفي المقطوعة الغنائية (أبيات ٩٢٥ وما يليها) بصفة خاصة^(٦) .

Segal (E.), op.cit ,pp.130 - 131.

Maccary (W.T) and Willcock (M.M), Plautus 'Casina' , Cambridge (1976), p.17.

Nadjo (L.),Maitres et serviteurs dans les Bacchides de Plaute , Latomus 46

(1987),p.302 ; Segal (E.), op.cit ,p.150.

Anderson (W.S), op.cit ,p.92.

Ibid.,p.96.

Lowe (J.C.B), The virgo callida of Plautus , Persa, op.cit ,p.390.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

— من الحرية إلى العبودية :

إن بلاوتوس يطور من دور العبد على مسرحه ويجعله يتقمص شخصية السيد المثالي الحازم في قراراته بفضل مكائده^(١). وكان دائماً يرفع من شأن العبيد كما يظهر في مسرحية "أمفيتريو" عندما يخاطب جوبيتر ميركوريس في هيئة العبد مدلاً (بيت ٩٧٦) :

Nunc tu divine huc fac adsis Sosia .

الآن فلتعمل أنت يا سوسيا المقدس على أن تكون قريباً من هنا.

وفي مسرحية "الحبل" عندما يخبر تراخاليو سيده الشاب باليسيديوس بموافقة دايمونيس على عقد قرانه على ابنته بالايسترا ، نجد الشاب يطلق على العبد بعض الصفات المبالغ فيها بسبب هذا الخبر السعيد الذي أتى به إليه (أبيات ١٢٦٥ - ١٢٦٦):

Mi anime , mi Trachalio,

mi liberte , mi patrone potius , immo mi pater .

يا روحى ، يا عزيزى تراخاليو ، يا عبدى المحرر ،

بالأحرى يا مولاي ، نعم بالفعل يا والدى.

حيث إننا نجد جلاً ووقاراً رومانياً خاصاً قد ارتبط بآخر لقب منحبه السيد لعبده (mi pater)^(٢). وبنفس اللهجة يتحدث العبد تينداروس إلى فيلوكراتيس في مسرحية "الأسيران" بعد أن تبادلوا الملابس وقبل رحيل السيد فيلوكراتيس (بيت ٤٤٤):

Tu mihi erus nunc es ,tu patronus , tu pater.

فأنت الآن تكون بالنسبة لى السيد والمولى والوالد.

وبعد هذه العبارة نجد أن حضور الوالد الحقيقى على المسرح ، وهو هيجيو ، أضاف عنصر التسلية التهامية إلى الميلودراما^(٣).

وفي مسرحية "الحمير" نجد العبيد لديهم إصرار كبير على أن يطلق عليهم لقب "المولى" (patronus) ، خاصة بعد أن احتفظوا بوسيلة الخلاص المادية مدة كافية قبل تسليمها إلى الشاب أرجيريوس (أبيات ٦٥١ - ٦٥٢):

LEON: Sed tibi si viginti minae argenti proferentur ,

Duckworth (G.E), op.cit ,p.391.

(١)

Segal (E.), op.cit ,pp.111-112.

(٢)

Beare (W.), Plautus and his Public , CR 42 (1928) ,P.109.

قارن ماورد عدد :

Fraenkel (E.), op.cit ,p.70.

(٣)

وقد استخدمت هذه الصيغة نفسها عند ترنتيوس في مسرحية "فورميو" (بيت ٤١٦) ؛ حيث يلجأ إليها الشاب العاشق ويطلقها على القواد كى يرق ويلين قلبه ، انظر :

Hunter (R.L), op.cit ,p.169.

هو رب الأسرة الذى كان تحت رعايته عبيد معتقون وأجانب ومواطنون من أسرة فقيرة يعيشون فى رعايته ، ويستفيدون من حمايته لهم.

quo nos vocabis nomine ?

ARG:

Libertos.

LEON:

Non patronos ?

ARG:

Id potius^(١).

ليونيدا: لكن إذا أحضرت لك عشرون ميناى من الفضة ، بأى اسم سوف تدعوننا ؟
أرجيريوس: معتقون.

ليونيدا: أو لا (تدعوننا) مَوْلِيَانِ لك ؟

أرجيريوس: أجل هو كذلك .

ويظهر من هذا الحوار أن كلا العبدین يرغبان في أن يكونا في وضع السادة عن طريق توسلات سيدهما الشاب بعد أن أصبح في وضع مبتذل وسخيف^(٢) . ومما ساعدهما في ذلك تأجيل بلاوتوس لعملية تسليم المبلغ إلى الشاب أرجيريوس من أجل إحداث التأثير الهزلي وإثارة الضحك ، مما جعل لوى (Lowe) يشير إلى أن التوسع في هذا المشهد يعد ابتداءً بلاوتياً^(٣) . وفي مشهد ساخر يجبر العبد سيده وهو ممتلكاً زمام الأمور أن يركع أمامه ، بل ويحمله على ظهره (بيت ٦٩٩):

Vehes pol hodie me, Si quidem hoc argentum ferre speres.

حقاً ستحملني اليوم ، إذا كنت تتطلع إلى حمل المال بالفعل .

فكما يشير شيشرون في " عن الجمهورية " (De Republica I.64) إلى الرجال الذين يضع فيهم المواطنون ثقتهم خلال أوقات الحرب والأزمات السياسية والاقتصادية في روما ويصفهم على أنهم "حراس الوطن" (patriae custodes) وأيضاً "الأباء" (patres) ، كذلك نجد العاشق البلاوتي خلال وقت الأزمة الداخلية يضع ثقته وظروفه ككل بين أيدي العبد^(٤) . فسها هو الشاب أرجيريوس في مسرحية "الحمير" خلال أزمته يضع ثقته بين أيدي عبده ، ولأنه أصبح لاحول له ولا قوة فهو يذعن لمطالب عبده ليبيانوس ، الذي كانت أحد أمانيه تكمن في اعتقاله ظهر سيده (بيت ٧٠٤) :

ARG: Inscende actutum.

أرجيريوس: اصعد فوراً .

وفي هذا المشهد الذي يعتلى فيه ليبيانوس ظهر سيده ، نجد مثلاً جيداً في الكوميديا الرومانية

(١) Lindsay (W.M.), op.cit. p.228.

(٢) هي عملة فضية لتيكية ، حيث ١ مينا يعادل ١٠٠ دراهمة ، ٦٠ مينا تعادل ١ ثاليت ، والمينا الذهبية تعادل خمسة أمثال الفضة.

(٣) Segal (E.), op.cit. p.105.

(٤) Lowe (J.C.B.), Aspects of Plautus 'Originality in Asinaria , CQ 42 (1992) ,p.165.

(٥) Segal (E.), op.cit. p.112.

لارتقاء العبد وإهانة السيد ، والباعث الحقيقي لذلك كما رأينا هو المال ^(١)، وأحياناً يكون الحب ، كما فى مسرحية " كاسينا " (أبيات ٧٣٨ - ٧٣٩) حيث نجد الأشيب ليسيداموس (Lysidamus) يتحدث إلى عبده الذى يمتلك زمام الأمور بنفس لهجة للشاب العاشق ، وهنا نمثل بين أيدينا تقليداً ساخراً لأحد المواقف الكوميديّة السائدة على المسرح البلاوتى ، حيث نجد الأشيب يقارن عواطفه بعواطف العشاق البلاوتيين ^(٢) . وبعد أن أصبح الأشيب فى وضع المتوسل نجده يستخدم الصيغة الدالة على الخضوع والطاعة أمام عبده أوليمبيو ، حيث يعتبره والده ومولاه (أبيات ٧٣٩ - ٧٤٢) وهى نفس الصيغة سالفة الذكر فى مسرحية " الأسيران " (بيت ٤٤٤) ^(٣) .

إن سعادة العبيد البلاوتيين تكمن فى سماع نبرة التوسل (Orare) المنبعثة من بين شفّتي سادتهم ، وهو ما هدف إليه خريسالوس من وراء خطته فى مسرحية " الأختان باكخيس " (بيت ٨٢٥) :

Atque orabis me quidem ultro ut auferam .

وسوف تتوسل إلىّ بالفعل كى أسلب (الذهب) بإرادتك .

وفى مسرحية " إبيديكوس " نجد العبد إبيديكوس مثل جميع العبيد البلاوتيين المهرة يريد أن يسمع أيضاً كلمة التوسل (Oro te) من سيده (بيت ٧٢٨) ولكنه يضيف إلى ذلك المطالبة بالحصول على حريته (Libertas) ، التى حصل عليها بالفعل فى نهاية المسرحية ^(٤) . كما ينتهز العبيد فرصة خضوع سادتهم ويطلبون المزيد من صفات الحب المحرومين منها ، عن طريق سماع ألفاظ المجاملة والتودد مثل (mi voluptas) " يا بهجتى " ، (mi anime) " يا روحى " ، (mi ocella) " يا قرة عيني " ، كما فعل ليبيانوس وليونيدا فى مسرحية " الحمير " (أبيات ١٦٦ وما يليها ، ٦٩١ وما يليها) ، بالإضافة أيضاً إلى التوسلات التى يتلقاها كلاهما من العاهرة فيلاينيوم (أبيات ٦٧٢ - ٦٨٨) ، وقد كان لهذه العبارات أثر كبير فى إشارة الضحك وتسلية الجمهور ، ويبدو أن بلاوتوس هنا فى هذا المشهد الذى يجمع بين العبد والشاب والعاهرة ، كان يركز اهتمامه على إظهار نقطة الانطلاق والتمنى بعد الحرمان بسبب تقييدات القانون الرومانى على العبيد ^(٥) .

(١) Konstan (D.), Plot and Theme in Plautus' Asinaria , CJ 73 (1978) , P.221.

(٢) Segal (E.), op.cit , p.113.

(٣) Beacham (R.C.), op.cit , p.108.

لقد وردت هذه الصيغة عند ترنتيوس فى مسرحيات "قناة أندروس" (بيت ٢٩٥) ، " فورميوس " (بيت ٤٩٦) ، " الأخوان " (بيت ٤٥٦) .

(٤) Segal (E.), op.cit , p.110.

(٥) Ibid., p.105.

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " نجد الشاب بيستوكليروس يخلع لقب " القائد " (Imperator) على العبد خريسالوس (بيت ٧٥٩) :

PIST: O imperatorem probum^(١) !

بيستوكليروس : يا لك من قائد أمين !

أما عند ترنتيوس فنجد أن العبيد يظهرون احتراماً أكبر لسادتهم ، حيث إنه كان يعكس الوسط الذى عاش فيه كشاعر أرسقراطى ، كما نجدهم يُعاملون معاملة طيبة ولم يعانون من وسائل التعذيب المختلفة كما رأينا عند بلاوتوس . وفى الكوميديا التوجاتا لم يعد العبد يتميز بالدهاء أكثر من سيده ، لأن الرومانى كان يريد أن يجعل العبد ذليلاً حتى على خشبة المسرح ، كما لم يعد يتميز بدوره الساخر أو كأداة للكوميديا الساخرة كما كان عند بلاوتوس^(٢) .

أما على المسرح البلاوتى فقد تم إلغاء عنصر التمييز بين السادة والعبيد بصورة مؤقتة ، حيث نجد العبد يلوم أو يعير سيده ويشرب الخمر حتى الثمالة مثلما يفعل السادة الأفاضل (انظر مسرحية " ستيخوس " (أبيات ٤٤٦ - ٤٤٨)) ويجلس على المنضدة مع السادة ولا يسمح لأحد منهم أن يوبخه أو يعاقبه ، هذا الذى الذى كان فى أى عصر آخر ربما يُعاقب بالسياط أو السجن أو الموت^(٣) . فالعبد البلاوتى الماهر يتمتع بمهارة الإفلات من العقاب ، فمن خلال المسرحيات التى نمتلكها بين أيدينا ، من النادر أن نجد عقاباً صارماً قد نزل عليه بالفعل على الرغم من الأفعال المشينة التى يرتكبها ، فكل ما يتعرض له من جانب السيد ما هو إلا تهديدات غير قابلة للتنفيذ^(٤) .

ويؤكد ليفينجول (Leffingwell) كما ورد عند د. سيد صادق أن الحرية التى يتمتع بها العبد فى الكوميديا الرومانية كانت حرية زائفة مغايرة للواقع ، فهى حرية لم يكن ليرضى بها سيد يعتز بنفسه سواء فى بلاد الأغريق أو فى روما ، وكان جمهور المسرح كذلك على دراية تامة بهذه الحقيقة^(٥) . ويشير ساندباتش (Sandbach) إلا أنه على الرغم من وصف بلاوتوس لعلاقات هؤلاء العبيد مع سادتهم بدرجة لاتصدق ، إلا أن الأسلوب الذى استخدمه كان ممتعاً ومسلماً بالنسبة للجمهور خاصة وأن بلاوتوس ينسب ما يحدث إلى الخدم اليونانيين الذين يتمتعون بحرية كبيرة فى الحديث مع سادتهم ، إلى جانب أفكارهم وتصوراتهم الخيالية حول

(١) Nadjo (L.), op.cit ,p.310.

ومن العبيد الذين حصلوا على لقب القائد (Imperator) أيضاً ، نجد ليونيدا فى مسرحية " الحمير " (بيت ٦٥٦) ، بالايستريو فى مسرحية " الجندي المغرور " (بيت ١١٦٠) .

(٢) Williams (G.), op.cit ,p.295 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.69.

(٣) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,p.18.

(٤) Beacham (R.C), op.cit ,pp.37-38.

(٥) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١١٣ .

الحصول على حريتهم في حين أن العبيد المخلصين لسانتهم والمتمسكين بالأخلاق وبواجبهم تجاه سادتهم كانوا يتفوهون بعبارات وعواطف لاقت استحسان عدد كبير من السادة ملاك العبيد الذين يجلسون بين الجمهور^(١) .

ويرى سيجال أن أساس الأخلاق الرومانية تم مهاجمته على المسرح البلاوتي ، فاللهو البلاوتي الصاخب يتنافى مع الاحترام والإخلاص (Pietas) التي كان يتحلى بها المواطن الروماني ، وكذلك خلع الأعضاء المميزين البارزين في المجتمع الروماني من مناصبهم القيادية السيادية بواسطة عبيدهم ، ولكن على الرغم من ذلك نجد أن هزيمة المواطنين الرومان الموثوق بهم ، وبصفة خاصة أعضاء مجلس الشيوخ بهذه الصورة المفرطة ، كانت تلقى قبولاً واستحساناً لدى معظم أفراد الجمهور الروماني خاصة العبيد والأتباع^(٢) .

ويشير لوى إلى أن انعكاس أدوار الحياة الواقعية كوصف العبد الماكر على أنه " مولى " (Patronus) والعاشق البائس عبداً يعد ميزة بلاوتية . ويضيف أن بلاوتوس استطاع توظيف وتطوير الإشارات والتلميحات الخاصة بالعبيد ، التي وجدها في أصوله ، حتى أصبح هذا الدور البارز الذي منحه للعبيد من ابتكاره هو نفسه^(٣) .

Sandbach (F.H), op.cit ,p.127.

Segal (E.), op.cit ,pp.123,137.

Lowe (J.C.B), Aspects of Plautus' originality in Asinaria , op.cit ,p.169.

(١)

(٢)

(٣)

— من العبودية إلى الحرية :

على الرغم من أن الجلد بالسياط عند بلاوتوس كان يمثل نوعاً من العقاب الذي كان يوقع على العبيد في الحياة الرومانية الواقعية ، إلا أن الوضع قد انعكس وأصبح هناك فوضى وفتور في علاقة العبد بالسيد ، منذ أن أصبح الشيوخ أنفسهم يُجلدون ، وبالتالي كان يُنظر إليهم كعبيد .

ففي مسرحية " كاسينا " نجد العبد خالينوس (Chalinus) عبد الزوجة يتكرر على أنه الفتاة كاسينا ويضرب سيده نفسه - الشيخ العاشق ليسيداموس - بين سخرية الزوجة وضحك الابن (أبيات ٩٣٧ وما يليها) ، ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا يعد من النادر حدوثه على المسرح البلاوتي^(١) .

وعلى الرغم من علم بلاوتوس بعدم أحقية العبد الروماني في إقامة أمور الحب أو الزواج (لأن ذلك كان يقلل من ولائه لسيده ويجعله على نفس درجة السادة) إلا أنه في مسرحية "الفارسي" جعل الشخصيات القيادية وهم العبيد يقعون في الحب ، لذلك عندما يعلم العبد ساجاريستيو (Sagaristio) أن رفيقه العبد توكسيلوس (Toxilus) قد وقع في الحب نجده يصيح (بيت ٢٥):

Iam servi hic amant ?^(٢)

هل العبيد يحبون هنا الآن ؟

وفي هجائيات هوراتيوس (Horatius, Saturae, 2-7) ، حين يشير إلى أن العبد دافوس يستحق أن يكون أكثر حرية من سيده ، نجد أن عباراته مليئة باللهجة البلاوتية ، مما دعا سيجال إلى الإشارة بأن " هجائيات " هوراتيوس تحتوى بالفعل على العديد من العناصر البلاوتية^(٣) .

لقد كان حصول العبيد على حريتهم في الحياة الواقعية الرومانية يتطلب توافر عنصر المال ، حيث إن العبيد في القرن الأول الميلادي كان بإمكانهم جمع قدر من المال يمكنهم من تحرير أنفسهم ، وقد نجح الكثير منهم في تكوين ثروات طائلة من وراء إدارة أملاك ساداتهم حتى وصل بعضهم إلى عضوية مجلس الشيوخ ، مما جعل التمييز بين الأحرار والمعتقين في روما أمراً غامضاً^(٤) .

(١) Segal (E.), op.cit ,p.153.

(٢) Konstan (D.), op.cit ,pp.47-48 ; Anderson (W.S), op.cit ,p.76.

أما علا مناندروس في مسرحية " اللبطل " (Hero) نجد أن العبد داوس حين سقط في حب الفتاة ميرميني (Myrrhine) كان يعتقد أنها خادمة ، انظر :

Webster (T.B.L) , op.cit ,pp.26-27.

Segal (E.), op.cit ,p.164.

(٣) Brunt (P.A), 'W.L.Westermann: The slave systems of Greece and Rome antiquity', JRS

47 (1958),P,164.

أما على المسرح البلاوتي ، فلم يكن مسموحاً للعبد بالادخار ، لذلك فإن المال عند بلاوتوس خالٍ من المعنى أو المغزى ، فهو يعتبر رمزاً لاسترداد السعادة والحصول على الحرية ، على سبيل المثال نجد النقود تلعب دوراً بارزاً في مسرحية " الحمير " ، ويتمثل ذلك في مبلغ "عشرون مينا" ثمن صفقة الحمير ، إلا أن قيمة هذا المبلغ تكمن في الدور الذي سيمثله (أبيات ٧٥١ - ٧٥٤)^(١) :

PAR: Diabolus Glauci filius Clearetae
Ienae dedit dono argenti viginti minas ,
philaenium ut secum esset noctes et dies
hunc annum totum.

الوسيط: لقد أعطى ديابولوس بن جلاوكوس عشرين مينا من الفضة إلى القوادة
كلياريتا كهنية ، كي تقضى فيلانيوم الليالي والأيام معه طوال هذا العام .

لذلك فإن العبد الماهر المتطلع إلى الحصول على حريته لم ينظر إلى الفائدة المادية العائدة عليه من المبلغ الذي يحصل عليه بالخداع لمساعدة سيده الشاب . ففي مسرحية " الأختان باكخيس " عندما ينجح خريسالوس في الحصول على مائتي نوموس (Nummi) لمساعدة سيده الشاب ، فإنه يرغب في مضاعفة المبلغ من أجل إقامة حفل شراب للاحتفال بالنصر الذي أحرزه على سيده العجوز (أبيات ٩٧١ - ٩٧٢) . ولكن خريسالوس يعتبر الخدعة أهم من العائد المادي لذلك يحول الغنيمة التي حصل عليها إلى أمين الخزانة (المقصود هنا السيد) (بيت ١٠٧٥) :

Nunc hanc praedam omnem iam ad quaestorem deferam.

الآن سوف أحمل كل هذه الغنيمة إلى أمين الخزانة .

حيث إن خريسالوس في هذه المسرحية يتصرف مثل بسيودولوس في مسرحية " بسيودولوس " فهما يعتبران نموذجين للعبيد البلاوتيين غير الماديين ، وفي مسرحية " الفارسي " (بيت ١٢٧) نجد أن العبد توكسيلوس يصبح :
Iam nolo argentum.
إنني لا أريد نقوداً.

إنهم بالفعل يحبون الخداع وليس الجائزة^(٢) . فالهدف الوحيد الذي كان يسعى وراءه العبيد البلاوتيين يتمثل في الحصول على الحرية ، ففي مسرحية " الحمير " تشير العاهرة فيلانيوم

(١) Segal (E.), op.cit ,p.61.

(٢) الـ (Nummus) هي عملة رومانية ، والنوموس الواحد يعادل ٢ دراخمة. أما (sestertius) عملة فضية صغيرة كانت تساوي في الأصل ٢٥٠ آس.

(٣) Ibid.,p.193.

إلى ليونيدا بأنه مادام يمتلك حافظة النقود ، فإنه سوف يتمكن من أن ينقذ سيده ويشتري حريته بهذا المعروف (أبيات ٦٧٢ - ٦٧٣) :

PHIL: Age , mi Leonida , obsecro , fer amanti ero salutem ,
redime istoc beneficio te ab hoc, et tibi eme hunc
isto argento.

فيلانيوم: هيا ، يا عزيزي ليونيدا ، إننى أتوسل إليك ، احضر النجاة
لسيدك (الذى) يحبني وحرر نفسك من هذا الرجل بهذا المعروف ،
واشتري (معروف) هذا السيد لك بذاك المال .

فإذا كان العبد يخدم سيده بإخلاص ، فهو يفعل ذلك كي يتطلع إلى الحصول على حريته ،
وفى مثل هذه الحالة لا نستطيع أن نقول عليه : أنا لا أحب غير نفسه^(١) . وفى مسرحية
" الحبل " عندما عثر جريبوس على الصندوق ، فإنه يحدث نفسه بأن هذه هى فرصته كي
يصبح حراً ، كما يجب أن يحيا الإنسان (أبيات ٩٢٨ - ٩٢٩) :

Ad erum veniam docte atque astute ,
Pauxillatim pollicitabor pro capite argentum , ut sim liber .
إننى سوف آتى إلى السيد ببراعة ودهاء ،

وسوف أعدّه تدريجياً بأن (أنفع) مالاً من أجل حق المواطنة ، كي أكون حراً .
ولما كانت الحرية هى هدفه الأسمى ، نجده عندما أخذ سيده الصندوق وأعطاه إلى القواد
لابراكس دون أن يحرره ، يتولد لديه الشعور بالانتحار (أبيات ١٤٠٥ وما يليها)^(٢) .
كما أن أمنية الحصول على الحرية تلازم العبد ستروبيولوس فى مسرحية "وعاء الذهب " بعد
أن عثر على قدر بوكليو المملوءة بالذهب (بيت ٨١٦) :

STROB: Quin ego illi me invenisse dico hanc praedam ?
igitur orabo ut manu me emittat.

ستروبيولوس: لماذا لأقول لذلك الرجل أنني قد وجدت هذه الغنيمة ؟
وعلى ذلك سوف أتوسل إليه كي يحررنى .

إن فكرة تحرير العبيد خاصة فى نهاية المسرحية تعد سمة للأسلوب البلاوتى^(٣) . فعندما كان
السيد يريد أن يعتق عبده يقول له " كن حراً " (Liber esto) وهى من الكلمات المشئومة عند

(١)

Duckworth (G.E), op.clt ,p.291.

ويشير بيكهام (Beacham) إلى أن العبيد عندما يحتالون على سائتهم فإنهم فى الوقت نفسه يفكرون فى حريتهم التى
سيحصلون عليها بعد الانتصار ، ويبدو هذا واضحاً ، فى مسرحية " كاسينا " (بيت ٥١٠) ، انظر :

Beacham (R.C) , op.clt ,p.37.

(٢)

Mcleish (K.), op.clt ,p.50.

(٣)

Westaway (M.A), op.clt ,p.50.

السيد والتي من الصعب على اللسان أن يطلقها بسهولة ، وعلى الرغم من ذلك نجدها في مسرحيتي " إبيديكوس " (بيت ٧٣٠) ، "التوأمان مينايخموس " (بيت ١١٤٩)^(١) . ولكي يصبح العبد من الناحية القانونية حراً ، كان يجب أن يتم ذلك أمام أحد الشهود ، حيث تُعرف هذه الطريقة بالعتق بين الأصدقاء . وقد كانت هناك طريقة رسمية أخرى تسمى العتق أمام المسجل العام ، حيث كان يحضر السيد مع عبده أمام القاضي ثم يلمس السيد عبده بعصا ويخبره بالرحيل قائلاً " كن حراً " .

وتوجد في المسرحيات البلاوتية عبارات أخرى تدل أيضاً على العتق مثل (Manu emittere) كما في " بيت الأشباح " (بيت ٩٧٥) ، و" كاسينا " (بيت ٢٨٤) ، " الحمير " (بيت ٤١١) ، " الحبل " (أبيات ١٢١٨ ، ١٣٨٨) ، وكذلك في مسرحية " الأسيران " في (بيت ٤٠٨) :

Numquam erit tam avarus , quin te gratiis emittat manu ,

لذلك فإنه لن يكون جشعاً ، بل سوف يحركك بدون أى شيء.

وفي مسرحية " أمفيتريو " يوجد تفسير للعبارة (Pilleum) " قبعة رجل حر " (بيت ٤٦٢)

في حديث سوسيا ، حيث كان الرجل المعتق يرتدى قبعة رجل حر إشارة إلى حريته :

Ut ego hodie raso capite calvos capiam pilleum.^(٢)

إنني أخلق اليوم كي آخذ برأسي الأصلع قبعة رجل حر .

وبعد تحرير العبد فإنه يصبح تحت رعاية سيده السابق ، وهو رب الأسرة الذي كان تحت رعايته عبيد معتقون وأجانب ومواطنون من أسرة فقيرة يستفيدون من حمايته لهم ويطلق عليهم لفظ الأتباع وكان يجب على المعتوق طاعة أوامر سيده واحترامه.

لذلك فإن الإشارات المتعددة إلى الحرية وأمل الحصول عليها ، تعد إشارات إلى الأوضاع الاجتماعية الرومانية أكثر منها يونانية^(٣).

ومن خلال الإشارات المتعددة إلى الحصول على الحرية ، نجد أن بلاوتوس يعظم القانون الروماني في مسرحه ويجعله يملأ مدينته الهزلية ، حيث إنه إلى جانب هذه الإشارات نجده يشير أيضاً إلى الحصول على حقوق المواطنة في مسرحيتي " الفارسي " (أبيات ٤٧٤ وما يليها) و" القرطاجني الصغير " (بيت ٣٧٢)^(٤) .

ويبدو من العرض السابق أن بلاوتوس قد استطاع ببراعة إظهار صورة واضحة للإساءات اللفظية وتهديدات العقاب التي كان يتلقاها العبيد ، وفي الوقت ذاته كان متعارفاً عليها من قبل

(١) Westaway (M.A), op.cit.,p.51.

(٢) Ibid ,pp.50-51.

(٣) Hadas (M.), A History of Latin Literature , Columbia uni press , NewYork (1952),p.36

(٤) Kenney (E.), op.cit ,p.113.

الجمهور الروماني في الحياة اليومية . حيث أراد بذلك أن ينتقد وضع العبودية بوجه عام ووسائل التعذيب التي يتعرض لها العبيد بوجه خاص . كما نلاحظ نجاح بلاوتوس خلال مسرحياته من نقل صفة العبد من قائمة الآلات أو الأشياء الضرورية لحياة السادة إلى قائمة الأشخاص الذين يتفاعلون مع المجتمع ويشاركون السادة في جليل الأعمال . وليس أدل على أهمية المسرح البلاوتي من ذلك الدور التثويري المتمثل في الإحسان للعبيد ورفع المعاناة عنهم والمغالة في عقابهم ، ويبدو كذلك مدى حرص بلاوتوس على إرساء القيم والمثل والأخلاق وذلك من خلال تعقيباته على الأحداث والحوارات التي أوردها .

ويمكننا ملاحظة روح الثورة والنقد والأمل في تغيير أوضاع العبيد في المكانة التي أولاها بلاوتوس لعبيده وكأنه يريد أن يتكهن بالمستقبل الذي سوف تصبح فيه العلاقة بين السيد والعبد علاقة الند للند . كما يمكننا الوقوف على وجهة بلاوتوس الإصلاحية وذلك في تأكيد أن السيد سيد بأفعاله والعبد عبد بخصاله وهو بذلك يقرر بأن كل البشر متساوون في الجبلة ومتساوتون في الخصال والأفعال . ومن ثم تأتي مشروعية انتقال شخصيات مسرحياته من الجريسة إلى العبودية ومن العبودية إلى الحرية .

الفصل الثاني : موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية

أولاً: الحب

- العاصرات حمزة رئيسي لمحبه اموال العشاق

- العاشق البلوتي

ثانياً : الحياة الزوجية

- الزوجة الصليطة المتملطة

- الزوجة الرقبيية ومقاييم الأزواج

- الحمينا حمراز للزوجة الرومانية

أولاً — الحب :

إن المسرحيات الكوميدية الأتيكية الحديثة كما نعرفها من شذرات كوميديات "مناندروس" ومن كوميديات "بلاوتوس" و"ترنتيوس" تتشابه في موضوعاتها وشخصياتها ، فنجد الكاتب المسرحي يتحدث في معظمها عن شاب يوناني متعلق بحب فتاة جميلة في حوزة تاجر رقيق على وشك أن يبيعها لآخر حيث أن الشاب لا يملك ثمنها فيحيك عبده أو طفيلي صديق له الشراك لوالد الشاب كي يسلب منه النقود اللازمة لشراء الفتاة ، ثم يظهر أخيراً أن الفتاة حرة المولد أي أنها من أصل يوناني ومن منبت حسن ، وهكذا يحدث زواج مناسب بين الشاب وبين هذه الفتاة وتنتهي المسرحية بنهاية سعيدة ^(١).

ومن المؤلف أن نجد الحكمة في الكوميديا الأتيكية الحديثة قد ارتكزت على موضوع الحب ، حيث يصور لنا الحدث مجهودات ومحاولات الشاب المستمرة من أجل امتلاك خليلته التي يعشقها ، مما دفع بعض المفسرين أن يعالجوا الكوميديا الأتيكية الحديثة على أنها كوميديا رومانسية ، والدليل على ذلك أنه قد أصبح من السهل الآن أن نرى إلى أي مدى ارتقت الحككات الرومانسية إلى عصر النهضة وخاصة في إيطاليا وكوميديا شكسبير ^(٢) . حيث إن موضوع الحب كان يمثل "روح الحياة" في كوميديا مناندروس ، ومما يدعم ذلك أننا نجد الشاعر أوفيدوس (Ovidius) قد أشار إلى ذلك في دفاعه عن استخدامه المتكرر لموضوعات الحب في شعره قائلاً (Tristia.2,369) :

Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri^(٣)

لا توجد قصة سارة لمناندروس بدون حب.

ومن المحتمل أن بلاوتوس ونظيره نافيوس قد أدركا أن روما في تلك الفترة كانت جاهزة لاستقبال عنصر الحب وتزويده بالعناصر الضرورية الأخرى ، وبالفعل فقد أدخل الرومانسية إلى الأدب الروماني في الوقت المناسب ، وتعتبر مسرحية "الحبل" خير مثال على ذلك حيث إنها تحتوي على العديد من الإشارات التي تدل على الأصالة الرومانية ، خاصة وأن الرومانسية اليونانية كانت دائماً تنمو بصعوبة ^(٤). ولكن وجود العبيد البلاوتيين جعل الحب موضوعاً هزلياً أكثر منه موضوعاً عاطفياً ، فالعشاق في مسرح بلاوتوس يكسبون تعاطفنا

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤) ، ص ٥٤ .

(٢) Anderson (W.S), Barbarian Play ;Plautus Comedy, Toronto Buffalo London (1993),p.60.

(٣) Duckworth (G.E), The Nature of Roman Comedy, A Study in Popular Entertainment , Princeton (1952),p.28.

(٤) Westaway (M.A), The Original Element in Plautus , Cambridge (1917),p.10.

إلى جانب ضحكاتها^(١) . حيث كانت قضايا الحب تخدم الخداع الذي كان يمثل العامل الرئيسي ومحور الأحداث في معظم مسرحيات بلاوتوس ، ويرى دكويرث أن ترنتيوس قد عالج أمور الحب التي يقع فيها الشاب بأسلوب أكثر جدية مما هي عليه عند بلاوتوس ، الذي أدخل على موضوعه العاطفي نوعاً من الهزل لإثارة الفكاهة . على سبيل المثال في مسرحية "الحمير" نجد العبد يسخر من سيده الشاب لوقوعه في الحب ، حيث تظهر السخرية في الطريقة التي يتحدث بها العبد مع سيده أو مغشوقته من أجل المزاح (أبيات ٦١٩ - ٦٢٠) :

LEON : Sed num fumus est haec mulier quam amplexare ?

ARG : Quidum ?

LEON : Quia oculi sunt tibi lacrumantes , eo rogavi .

ليونيدا : أليس هذه المرأة التي تعانقها سخناً ؟

أرجيريبيوس : لماذا ؟

ليونيدا : لقد سألتك عن ذلك ، لأن عينيك دامعتان .

ويشير دكويرث إلى أن بلاوتوس هنا في هذه الأبيات هو منتج ومبتدع هذا التناقض بين الشاب الجزين الذي يودع مغشوقته والعبد المتجهم عاطفياً ، الذي يكون له دور كبير بعد ذلك في تحريك عواطف سيده وتغيير حالته من اللؤس والحزن إلى السعادة^(٢) .

لذلك نجد أن بلاوتوس عند اقتباسه من الأصول المناندرية يُدخل تغييرات كثيرة على هذه الاقتباسات ، ففي المشهد الأخير من مسرحية " الأختان باكخيس " نجده لم يشر إلى الحب الطاهر العفيف ، بل إلى الاتصال الجنسي غير الشرعي بين الأبناء وآبائهم والعاهرات . حيث نجد الأشيب فيلوكسينوس بعد أن أصبح عاشقاً فإنه يصرح إلى نيكوبولوس بأنه ليس مستاءً من فعل ابنه ، لأنه عاشق ، والعاشق يتصرف بحكمة (أبيات ١١٦٥ - ١١٦٦) :

PHIL : Quid opust verbis ? meo filio non sum iratus ,
neque te tuost aequom esse iratum : Si amant,
sapienter Faciunt.^(٣)

فيلوكسينوس : ما الحاجة للكلام ؟ إنني لست غاضباً من ابني ، وأنت أيضاً يجب ألا تكون غاضباً (مما فعله) ابنك : فإن كانا يعشقان ، فإنهما ينجزان (العمل) بحكمة.

Duckworth (G.E), op.cit .p.390.

Ibid.,p.241.

Anderson (W.S), op.cit .p.61

(١)

(٢)

(٣)

ويرى أندرسون أن هناك استمئاعاً رومانياً في الحب الجنسي عند بلاوتوس ، ففى حين أن مناندرس كان قد بنى حيكاته على الحب المعتمد على الوعود الجادة ، لذلك فإنه دائماً ينهى مسرحيته بالنجاح المستحق لهذا الحب وهو الزواج ^(١).

— العاهرات كمركز رئيسى لسلب أموال العشاق :—

إن الحب هو محور كثير من الدساتس فى الكوميديا الرومانية ، حيث نجد أن بعض الشخصيات السيئة تستغله وتجعله موضع استثمار ، مثل العاهرات اللاتى يستخدمن الحب الرومانىكى فى اجتذاب الزبائن وجمع الأموال ، مما يجعل العاشق الشاب فى مسرحيات بلاوتوس يتحول إلى مادة للضحك ^(٢) .

لقد كان لهؤلاء العاهرات قواد أو قوادة تعلمهن الرقص وعزف الموسيقى لابتزاز أموال الشباب الذين يسمعونهم ويستمتعون بهن . لكننا نجد أن القوادة (مثل كلياريتا فى مسرحية "الحمير") لا تمارس مهنة الدعارة بنفسها لتقدمها فى السن ولكنها تدرب الفتيات اللاتى يبدأن المهنة ، ولذلك نجد أن دورها لم يكن هاماً جداً فى الكوميديا اللاتينية لأن الفتى الذى يملك نقوداً لم يكن بحاجة لوسيط كي يصل إلى هدفه ، لذلك نجد أن النساء المحبوبات فى الكوميديا اللاتينية دائماً ما يكن بنات هوى ، لذلك أصبحت العاهرات مثلما كانت الزوجات من أكثر الأدوار النسائية أهمية فى المسرح البلاوتى . وكلما كانت العاهرة محترفة فى مهنتها كلما زادت مشقة العاشق البلاوتى فى حمل الهدايا إليها كي ينال استحسانها ^(٣) . فنرى فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " (بيت ١٩٢) عندما أحضر مينايخموس العباءة التى سرقها من زوجته إلى العاهرة إروتيوم ، وأخبرها أنها غنيمة من زوجته فإنها تقول له :

EROT : Superas facile , ut superior sis mihi quam quisquam
qui impetrant .

إروتيوم : إنك تتفوق بسهولة ، فأنت أرفع مقاماً من أى شخص من الذين يتقربون إلىّ .

فإذا كان من عادة العاشق أن يقدم لخليته هدايا علامة للوداد ، فإن جوبيتر فى مسرحية "أمفيتريو" لم ينس أن يقدم بدوره لألكمينا هديته وهى الكأس التى كان يشرب فيها الملك بيتريلاس الذى صرعه زوجها أمفيتريو ، حيث يقول جوبيتر لألكمينا (أبيات ٥٣٤ - ٥٣٦) :

nunc tibi hanc pateram
Alcumena , tibi condono.

Anderson (W.S), op.cit ,p.62.

Ireland (S.), 'W.S.Anderson, barbarian play :plautus' Roman comedy ,CR 45
(1995),P.441.

Stace (C.),Plautus (Aldens-Curculio-Casina),Newyork (1981),p.45.

انظر :محمد محمد حسن وهبة ،مسرحية "الأخوان مينايخموس" للشاعر الرومانى بلاوتوس ، جامعة عين شمس (١٩٩٦)، ص ٢٠.

أهدى إليك الآن ، يا أكمينا ، هذه الكأس ^(١).

وهنا لم يقصد بلاوتوس الإشارة إلى أكمينا الفاضلة بأنها مثل العاهرات اللاتى يتمثل هدفهن الأول فى جمع المال ، بل أراد أن يضع جوبيتر فى صورة العاشق البلاوتى الذى يفعل أى شئ من أجل الحصول على رضى واستحسان خليلته .

ويصف لنا العاشق أرجيريبيوس فى مسرحية " الحمير " ما يحدث فى منزل العاهرات بشأن استنزاف النقود مشيراً إلى أن فيلاينيوم وأما كلياريتا جردوه من نقوده ، ويضيف قائلاً إنهن مخادعتان مهككتان للشباب (أبيات ١٣٣ وما يليها) .

ف نجد كلياريتا نفسها تشير إلى أن كل من يدخل عندهن يصاب قلبه بأحد سهام كيوبيد ، خاصة وأنهن يمتلكن القدرة التى تؤهلهن لذلك (بيت ١٥٦) :

CLEAR : Fixus hic apud nos est animus tuos clavo cupidinis .

كلياريتا : إن قلبك تعلق بنا هنا بمسمار كيوبيد .

ويبدو أن بلاوتوس هنا قد فضل استعمال عبارة (Clavo) " مسمار " بدلاً من عبارة (Sagitta) " سهم " لى يشير إلى مدى شدة ارتباط الشاب بمنزل العاهرات من جهة ، وإثارة الضحك من جهة أخرى .

فقد كان مصدر الرزق الوحيد للعاهرات قائماً على الهدايا والمكافآت المالية اللاتى يحصلن عليها من الشباب العاشق المتردد على منزلهن ، ويشير الشاب أرجيريبيوس فى مسرحية " الحمير " إلى هداياه الغرامية ومكافآته التى قدمها إلى العاهرة بكلمة " الضريبة " أو " الرسم الجمركى " (Portorium) فى (بيت ١٥٩) واللتي بواسطتها يُسمح له بالدخول إلى ميناء كيوبيد الذى أصابه بسهامه ، وهذه الاستعارة لا نستطيع أن ننسبها إلى النموذج اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس مسرحيته ، لأنه فى عصر بلاوتوس كانت كلمة (Portorium) رومانية أكثر منها عادة أو تقليداً يونانياً ، وبالتالي فإنها تصبح مثلاً جيداً للنموذج البلاوتى ^(٢) .

وتشير زاجاجى إلى أن بلاوتوس قد شرع فى جعل الهدايا الغرامية أو المكافآت التى وجدت فى نماذج الأتيكية ، قانونية بمصطلحات رومانية تدل على ذلك ، مما جعلها لا تتردد فى نسبته إلى الأصالة البلاوتية ^(٣).

وعلى الرغم مما كان يحدث فى منزل العاهرة كلياريتا ، إلا أن المشاعر العاطفية للشباب العاشق أرجيريبيوس تطغى عليه وتجعله يدافع عن عشيقته العاهرة فيلاينيوم ، مشيراً إلى أنها

(١) ميد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية " أمفيتريو " لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص ١٠٧ .

(٢) Zagagi (N.), Tradition and originality in Plautus , studies of the Amatory motifs in Plautine comedy, Göttingen (1980), p.125.

(٣) Ibid., p.118.

إذا كانت تفعل ذلك فلا لوم عليها إطلاقاً لأنها تطيع أوامر أمها كلياريتا (بيت ١٤٧) ، وقد كان الشاب صادقاً في مشاعره ورأيه تجاه فيلاينيوم ، حيث نجدها تشير إلى أنها تحب الشاب بالفعل وليس من أجل الحصول على النقود التي يدفعها (بيت ٥٤١) :

*Sine me amare unum Argyrippum animi causa ,
quem volo. .*

دعيني أحب أرجيريوس وحده الذي أريده من أجل اللهو .

وهو ما يذكرنا بوضع الخليفة عند كايكيلوس ، حيث نجدها محبة جداً لعشيقتها لدرجة تجعلها ترفض الأموال في سبيل هذا الحب الجاد^(١) .

ولكن هذا الحديث لم يكن على مرام كلياريتا التي تهدف من مهنتها إلى جمع النقود فقط ، حيث إنه لا مجال للمشاعر وبالتالي لا يفيد الحب عندها شيئاً ، لذلك نجدها تقف موقف الحاكم وتحذر ابنتها من أن الشاب أرجيريوس إذا لم يحضر المبلغ المطلوب ، فإنها سوف تطرده من البيت مهما كان سيداً نبيلاً ودموعه على خديه ، حيث إنها لم تسمح للفقراء بالاقتراب من منزلها (أبيات ٥٣٤ وما يليها) ، وبالفعل قامت البرايثور كلياريتا بطرده من المنزل ، ويظهر ذلك في كلمات الشاب إلى العاهرة فيلاينيوم (بيت ٥٩٤)^(٢) :

mater supremam mihi tua dixit , domum ire iussit .

لقد قالت أمك (بأن هذه) آخر مرة لي (هنا) ، وقد أمرت بأن أرحل إلى البيت .

ويشير فراينكل إلى أن عبارة " آخر " (Suprema) بها لمسة بلاوتية أصيلة ، حيث إن هذه الكلمة كانت تقال إلى الناس بواسطة البرايثور (Praetor) إعلاناً بانتهاء جلسات اليوم في الجمعية (Comitium)^(٣) . كما نرى زاجاجي أن تصوير بلاوتوس للحب هنا يعد انعكاساً للحقيقة ، بعد تجسيد دور العاشق في وضع المدعى عليه عادة وامتناله لرغبات المدعى (أي العاهرة)^(٤) .

وفي مسرحية " التوأمان ميناخيموس " نجد العبد ميسينيو يصف الغانيات على أنهن سالبات للمال (بيت ٣٧٦) :

nam ita sunt hic meretrices : omnes elecebrae argentariae .

هكذا يكن العاهرات هنا : جميعهن سالبات للمال .

(١) دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الروماني ، ترجمة د.محمد سليم سالم ، مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ٢٧٢ .

(٢) Zagagi (N.), op.cit ,p.117.

(٣) Fraenkel (E.),Plautinisches im Plautus ,Berlin (1922),p.43

(٤) Zagagi (E.), op.cit ,p.118

ومما يدل على أن العاهرة إروتيوم يتمثل هدفها الوحيد في حافظة النقود ، أننا نجدها تشير إلى ميناخموس سوسيكليس معتقدة أنه ميناخموس ، بأنه إذا لم يحضر نقوداً فإنه لن يستطيع أن يأتي إلى منزلها ، وعليه أن يبحث عن امرأة أخرى بدون مقابل (أبيات ٦٩٤ - ٦٩٥) :

Nisi feres argentum , frustra me ductare non potes .
aliam posthac invento quam habeas frustratui ,

إذا لم تحضر النقود ، فإنك لن تستطيع أن تقوينى بدون جدوى .

ابحث (لك) فيما بعد عن امرأة أخرى تخدعها .

وبالتالي فإن الرغبة المادية تظهر في حديث العاهرة إروتيوم ، التي تضع عواطفها في كفة وإحضار النقود في كفة أخرى^(١) .

ومن بين العاهرات نصادف أيضاً تلك التي إذا أحسّت بأن سحرها قد نفذ داخل قلب الشاب وأنه سقط في الشرك تزيد فيما كانت شرعت فيه من إظهار العواطف الحارة والشوق والحزن لفراقه حتى تتمكن من الاستيلاء عليه تماماً ، وهؤلاء العاهرات كن يتميزن بالعاطفة الزائفة ، ففي مسرحية " الجندي المغرور " نجد العاهرة أكروتيوليوتيوم (Acroteleutium) تتظاهر بأنها وقعت في الحب مع الجندي بجنون لدرجة أنها لا تستطيع أن تعيش بدونه (أبيات ١٢٣٩ - ١٢٤١)^(٢) .

ومن أهم ملامح الكوميديا المتوسطة في هذا الجانب استمرار الهجوم على العاهرات بأسمائهن ، تلك العادة التي نمت على أيدي شعراء الكوميديا القديمة ، خاصة لأن العاهرة لا تكاد تخلص في عشقها ولا تناصح في ودها وكل ما يهمها هو جمع المال .

وأشهر عاهرة في المسرح الروماني هي فرونيسيوم (Phronesium) في مسرحية " تروكولينتوس " ، التي تجاري ثلاثة محبين في آن واحد دون أدنى خجل^(٣) ، فهي تعد مثلاً جيداً للعاهرة المحترفة في مهنتها ، حيث إن اهتمامها الرئيسي ينصب على جمع المال ، وهذه

(١) Duckworth (G.E). op.cit .p.280.

(٢) Hunter (R.L),The new comedy of Greece and Rome .London (1985),p.122.
Miles Gloriosus. 1239-1241

Si pol me nolet ducere uxorem , genua amplectar
atque opsecrabo , alio modo , si non quibo implectar,
consciscam letum :vivere sine illo scio me non posse.
إذا رفض أن يتزوجني ، فإنني سوف أحتضن ركبتيه وأتوسل إليه ، وبطريقة أخرى
إذا لم أحصل عليه ، فإنني سوف أنتحر : إنني أعلم بأنني لا أستطيع
أن أعيش بدونه .

Duckworth (G.E), op. Cit . p. 258

العاهرة بها العديد من صفات عاهرات الكوميديا المتوسطة ، مما يدل على أن بلاوتوس لم يترك الكوميديا المتوسطة دون أن يحاكيها^(١) .

- العاشق البلاوتي :

تحتل شخصية العاشق مكاناً بارزاً في الكوميديا الرومانية نظراً للدور الهام الذي يقوم به في تصعيد الأحداث^(٢) ، حيث إن بلاوتوس وترنتيوس قد اهتمتا بأفراح وأحزان المحبين الشباب ولم يترددا لحظة واحدة في وصف عواطفهم بالتفصيل^(٣) .

ففي مسرحية " التاجر " نجد الشاب خارينوس من خلال أربعين سطراً تقريباً ، يستطيع أن يعبر فيها عن فلسفته كعاشق والأضرار التي تلحق به من جراء الحب وأهمها الحزن والأسى والأرق وعدم النوم (أبيات ١ - ١٧) ، ثم يشير إلى الانحراف والشذوذ اللذين يفعلهما العاشق إلى جانب قائمة من الذنوب والإساءات الأخرى (أبيات ١٨ - ٣١) ، ثم بعد ذلك يخبرنا بقصة حبه التي تأخذ أكثر من سبعين سطراً (أبيات ٤٥ وما يليها)^(٤) .

تلك الأبيات التي أشار إليها بيير (Beare) على أنها يونانية في لونها وليست رومانية . وفي النهاية يصف لنا الشاب العاشق للحماس الذي سيواجه به المخاطر والصعوبات من أجل البحث عن محبوبته (أبيات ٨٥٩ - ٨٦١)^(٥) :

فقد اعتاد عشاق بلاوتوس على وصف حالتهم في مونولوجات طويلة ، فبعضهم يصف حالته السيئة وشروط الحب ، مثل ألكيسيمارخوس (Alcesimarchus) في مسرحية "علبة المجوهرات" الذي يتعذب لأن والد عشيقته منعه من أن يراها ، وتظهر حالته في المقطوعة الغنائية التي يصرح فيها بأن الحب هو المعذب الأزلي (أبيات ٢٠٣ - ٢٠٥)^(٦) :

Credo ego Amorem primum apud homines carnificinam
commentum .

hanc ego de me coniecturam domi facio , ni foris quaeram ,
qui omnes homines supero antideo cruciabilitatibus animi .

إنني أعتقد أن الحب هو أول مبتدع للتعذيب لدى البشر .

وأعلن هذا الاستدلال من منزلي دون أن أبحث عنه في الخارج ،

حيث إنني أفوق جميع البشر في تعذيبات النفس .

(١) Mcleish (K) , Roman comedy , London and Basingstocke (1983) , p. 46 .

(٢) Duckworth (G.E), op. Cit , p. 242.

(٣) Ibid. , p. 279 .

(٤) Prescott (H.W), Studies in the grouping of nouns in Plautus , cph 4 (1909) , p.12 .

(٥) Beare (W.),Plautus and his public ,CR 42 (1928),P.107.

(٦) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ٢٥٤ .

إن عبارات ألكيسيمارخوس وما بها من تعذيب نفسى تشبه عبارات العبيد الذين يلقون جميع أنواع التعذيب فى الكوميديا البلاوتية ، وهذا لم يكن له أثر بين شذرات منانديروس الباقية لنا ، حيث ترى زاجاجى أن الحب فى الكوميديا الرومانية لم يكن متصلاً بصفة أساسية بكلمة "التعذيب" (Carnuficina) لذلك يبدو من المحتمل أن الوصف المقدم من ألكيسيمارخوس وتعذيباته من جراء الحب بواسطة " الحب المعذب " (Amor Carnufex) يعد ابتداءً بلاوتياً^(١).

ويؤكد (Lindsay) أن بلاوتوس لم يكن مديناً بمقطوعاته الغنائية إلى منانديروس أو إلى أى شاعر آخر من شعراء الكوميديا الحديثة . حيث إن هذه المقطوعات بصفة دائمة تحتوى على العناصر الرومانية التى تبرز أصالته^(٢) . كما تشير زاجاجى إلى أن الحوار الذى يلى هذا المونولوج سابق الذكر فى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢٣١ - ٢٤٩) بين العبد والشاب العاشق ، معظم أبياته تكون رومانية المضمون أكثر منها مشتقة من منانديروس ، ومما يبرز هذا ويؤكد العبارات البلاوتية التى تدل على الإعزاز والتودد مثل (Mea mellilla) "حبيبى" و (Meum Suavium) " قبلتى " التى وردت فى (بيت ٢٤٧) :

ALCES : Quae mellillam me vocare et suaviu solitast suom .

ألكيسيمارخوس: هالتى اعتادت أن تتادبنى حبيبها الصغير وقيلتها .

وبالتالى يكون بلاوتوس قد رَوَمَنَ هذا الحوار الموجود فى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢٣١ وما يليها) ^(٣).

إن الوقوع فى بئر الحب ، يعد من الأمور الصعبة التى يمر بها العاشق ، ففى مسرحية "الأختان باكخيس" نجد الشاب بيستوكليروس يخضع لإغراءات العاهرة باكخيس ويعلن أنه قد أصبح عبداً فى (أبيات ٩٢-٩٣) :

mulier , tibi me emancupo :
tuos sum , tibi dedo operam .

أيتها المرأة ، إننى أسلم نفسى لك :

إننى أكون بين (يديك) ، أكرس مجهودى لك .

Zagagi (N.), op.cit .p.75.

Lindsay (W.M),Captivi of Plautus , London (1900),p.56.

Zagagi (N.),Plautus , Cist 231-49 :dialogue-scene substituted by Plautus for new comedy monologue ? CJ 76 (1981),P.56.

كان بلاوتوس مغرماً باستخدام هذه الكلمات بحيث نجد عبارة (mellilla) فى مسرحيات "كاسينا" (بيت ١٢٥) ، و"كوركوليوس" (بيت ١٦٤) ، و"بيودولوس" (بيت ١٨٠) ، و"بيت الأشباح" (بيت ٢٢٥) ، و"سترخوس" (بيت ٧٤٠) ، و"القرطاجنى الصغير" (بيت ٢٨٣، ٣٦٧) ، و"الأختان باكخيس" (بيت ١١٩٧) ، وعبارة (suavium) فى مسرحيات "بيودولوس" (بيت ١٨٠) ، و"القرطاجنى الصغير" (أبيات ٢٨٨، ٢٨٣، ٣٦٦).

حيث استطاع بلاوتوس بمهارة فائقة أن يظهر مفهوم عبودية الحب متمثلاً في عبارة (Tibi me emancupo)^(١). بل يؤكد بعد ذلك على عبودية الشاب بيستوكليروس ، واصفاً كيف أنه بعد أن وقع في حب العاهرة باكخيس قد أصبح مقيداً بأغلال الحب (أبيات ١٧٨ - ١٨٠):

PIST : Mirumst me ut redeam te opere tanto quaesere ,
qui abire hinc nullo pacto possim , si velim :
ita me vadatum amore vinctumque adtines .

بيستوكليروس : إنه من المدهش أن تتوسلى إليّ كثيراً جداً كي أعود إليك ،

أنا الذي لا أستطيع أن أرحل من هنا بأية طريقة، إذا أردت :

هكذا تحتجزينني مقيداً بـقيد الحب .

فمن خلال هذه الأبيات نجد العاشق مثل الشخص الذي يعاني من خسارة نفسه ، كرامته ، حتى حريته^(٢). حيث تمدنا العبارات بالتصوير البلاوتي للعاشق العبد الذي أصبح مقيداً بأغلال الحب مما يجعله لا يستطيع أن يبتعد عن محبوبته ، وتشير زاجاجي إلى أن مفهوم عبودية الحب (Servitium amoris) الذي يعبر عنه بلاوتوس بعبارة "أغلال الحب" يعتبر ابتكاراً بلاوتياً ، لأن موسخوس في مسرحية "المخادع مرتين" لماندروس وهو أصل شخصية بيستوكليروس ، كان قد ارتبط بعشيقته ارتباطاً وثيقاً عن طريق العواطف وليس الأغلال^(٣).

إننا نلتمس للعشاق البلاوتيين العذر لأنهم يعانون من الحب ، فالحب البلاوتي ليس كالحب الأفلاطوني يمثل نوعاً من الجنون ولكنه نوع من الهوس العاطفي ، كما أن العاشق البلاوتي خادم في ثياب سيد ، ففي مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ٥٠٣ وما يليها) لا نستمع إلى عاشق حزين بل إلى عبد يقال له عاشق يطلق نكاتاً تتم عن إحساسه الداخلي بالهزيمة وتأتي هذه النكات بضمير الغائب المفرد وتعد بمثابة أقوال مأثورة عن سلوك العشاق^(٤).

وقد يكون العاشق نفسه إلهاً ومع ذلك لا يستطيع أن يتحكم في ضبط نفسه ، ففي مسرحية "أمفيتريو" يصف لنا ميركوريس عشق جوبيتر لأكمينا بقوله "وكم هو عاشق عظيم" (بيت ١٠٦) ، ويصف أباه "بالأب للمحب" (amanti patri) (بيت ١٢٦) ، ويصف حبه أيضاً "بالحب المفرط" (ecflictim amare) (أبيات ٥١٦-٥١٧)^(٥) :

Numquam edepol quemquam mortalem credo ego uxorem suam
sic ecflictim amare , proinde ut hic te ecflictim deperit ,

Zagagi (N.), Tradition and originality in Plautus , op.cit.p.110.

Jocelyn (H.D), Exemplaria Graeca ,CR 31 (1981),p.192.

Zagagi (N.), Tradition and originality in Plautus,op.cit.p.110.

(٤) أحمد عثمان ، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي ، العدد (١٤١) ، الكويت ، عالم المعرفة (١٩٨٩) ،

ص ٥٩.

Duckworth (G.E), op.cit ,p.41.

(٥)

حقاً إننى أعتقد أنه (لا يوجد) رجل حى يحب زوجته بإفراط

هكذا ، وينفس الطريقة التى يضعف بها أمامك هنا .

وها هو ذا جوبيتر يصف فى الفصل الثالث نزوته مع ألكمينا بقوله " مغامرأتى العاطفية " (بيت ٨٩٤) (meus amor) ثم يمنى نفسه بقاء آخر مع معشوقته ألكمينا حين يهمس (بيت ٨٩٢) :

Si me illam amantem ad sese studeam recipere .

إن كنت متقد (الشهوة) ، فإن تلك (العاشقة) تحتوينى إلى نفسها (١).

وفى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢١١-٢١٥) نجد أن الروح قد فصلت عن العاشق ، مما أصابه بالارتباك الذى طغى على حديثه خاصة عندما يشير أنه مثل البحار الذى يلقي قاربه فى الماء فتتقاذفه الأمواج حتى يغرق ، وأدهى من ذلك أنه يشبه حالته الذهنية المضطربة بالتعذيب الجسدى للضحية (بيت ٢٠٥) (٢). وتشير زاجاجى إلى أن انفصال الروح (animus) عن العاشق فى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢١١ وما يليها) وما نتج عنه من عبارات تدل على الضياع وعدم إدراك حقائق الأمور ، لها متشابهات فى الكوميديا الأتيكية ، ولكنها تضيف بأن مفهوم الانفصال الروحى كان أكثر الموضوعات شيوعاً عند بلاوتوس وترنتيوس [أنظر مسرحية " التاجر " (بيت ٥٨٩)] ، وفى النهاية نجدها تؤكد بأن مفهوم الانفصال الروحى عند الرومان مستقل عما هو عند اليونانيين ، على الرغم من تأثيره البسيط بالنماذج الأتيكية (٣). كما يؤيد جوسيلين (Jocelyn) رأى زاجاجى مشيراً إلى أن الأسماء (ψυχή) " روح " و (νοῦς) " عقل " لم توظف بالفعل مثل كلمة (animus) فى اللاتينية . حيث إن بلاوتوس قد أضاف إلى هاتين الكلمتين الأسلوب الهزلى من أجل إثارة الضحك (٤).

وبالإضافة إلى انفصال الروح الذى يؤدى إلى عدم ضبط النفس أو التحكم فى أهوائها ، نجد العاشق فى الكوميديا الرومانية ضعيفاً لا يستطيع مواجهة ما يقابله من مشاكل وعراقيل ، ففى مسرحية " بسيودولوس " نجد الشاب كاليدوروس يريد أن يشتري حبلاً كى يشنق به نفسه (أبيات ٨٥ - ٨٦) (٥). حيث إن هذه العادة كانت منتشرة فى الدراما الرومانية بصفة عامة والكوميديا البلاوتية بصفة خاصة ، فنجد الشاب كاليدوروس بعد تطور الأحداث وإحساسه

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١٠٦.

Jocelyn (H.D), op.cit ,p.192.

Zagagi (N.), Tradition and originality , op.cit ,p.78.

Jocelyn (H.D), op.cit ,p.193

Duckworth (G:E), op.cit ,p.239.

بخيبة الأمل في الحب وامتلاك عشيقته ، يُقبل على الانتحار ويخطط له ، لكن هذه الخطط لم تكتمل ، لأن العبد في النهاية يتدخل بحيله وخداعاته حتى ينال سيده معشوقته . في حين أننا عند ترنتيوس نجد العاشق لا يفكر قط في الانتحار بل الفرار^(١).

ومما يسترعى الانتباه تصوير بلاوتوس للشباب العاشق في دور الضعيف الذي لا يستطيع الحصول على عشيقته على الرغم من وجودها أمام عينيه ، مما يدفعه إلى فعل أي شيء حتى لو كان على حساب عواطفه من أجل الاستحواذ عليها^(٢) . ففي مسرحية " الحمير " نجد العاشق أرجيريوس يفتقد الإحساس بالغيرة على معشوقته ، حيث نجده بدون خزي أو عار أو أي تأثير على مشاعره العاطفية يوافق على أن يقضي والده ليلة مع عشيقته والعشاء معها (أبيات ٧٣٥ - ٧٣٦) ، ويبرهن أندرسون على أن السبب في قيام الشاب العاشق أرجيريوس بدور الجبان المتعاون يرجع إلى افتقاده للنقود التي يتمكن بها من شراء خليلته^(٣) .

ويبدو أن معظم العشاق البلاوتيين يعانون من الناحية المادية ، ففي مسرحية " بسيودولوس " يعلن الشاب كاليديوروس (أبيات ٢٩٩ - ٣٠٠) :

CAL: Nimis miser sum , nummum nusquam reperire argenti
queo ;

ita miser et amore pereo et inopia argentaria .

كاليديوروس : إنني أكون بائساً جداً ، إذ إنني (لم) أستطع أن أجد أية

قطعة من النقود في أي مكان ، هكذا أنا البائس أهلك

بسبب كل من الحب ونقص النقود .

لذلك يلجأ الشاب إلى عبده كي يخلصه من ورطته المالية ، مما يجعل البطل العاشق عاجزاً تماماً أمام قرارات العبد ، حيث نجد العاشق أجوراستوكليس (Agorastocles) الذي يعاني من العجز المادي أيضاً في مسرحية " القرطاجني الصغير " يعلن أن الحب يُرغم الرجل الحر أن يطيع عبده (أبيات ٤٤٧ وما يليها)^(٤) . وفي مسرحية " الأختان باكخيس " نجد عبارات تتم عن إدانة الذات ، حيث نجد الشاب منيسيلوخوس يصف نفسه بأنه متسرع ومتهور وثائر

(١) وفي مسرحية " كاسينا " نجد أن كل من العبد وسيده العجوز تسيطر عليهما فكرة الانتحار بعد فشلهما في الحب ، انظر :

Duckworth (G.E).op.cit ,pp.277,289.

Ibid.,op.cit,p.237.

Anderson (W.S). op.cit ,p.81.

وعن ديليارخوس الذي يقوم بدور العاشق الأبله المغفل في الكوميديا الرومانية في مسرحية تروكوليتوس (أبيات ٤٣٤ وما يليها)، انظر :

Dessen (C.S),Plautus' satiric comedy , PHQ 56 (1977),P.155.

Duckworth(G.E), op.cit ,p.238.

(٤)

العواطف ومجنون عديم التفكير لأنه رد المبلغ كله إلى والده دون تربث ، ذلك المبلغ الذى بواسطته كان يستطيع شراء عشيقته (أبيات ٦١٢ - ٦١٣)^(١) :

MNES : Petulans , protervo iracundo animo , indomito incogitato ,
sine modo et modestia sum , sine bono lure atque honore ,
منيسيلوخوس : (كم كنت) وقحاً ، عنيفاً سريع الغضب ، متهوراً ثائراً ، إننى (أتصرف)
بدون تربث واعتدال ، وبدون إنصاف وكرامة .

وعن تداول هذا النوع من مونولوج إدانة الذات عند منانديروس تشير زاجاجى إلى أنه كان شائعاً ولكن بصورة مختلفة تماماً عما نراه عند بلاوتوس ، ففي مسرحية " اللفظ " نجد الشاب العاشق سوستراتوس عندما يرى الفتاة ابنة كنيمن ، يلقي عليها السلام ثم يؤنب نفسه ، لأنه يخشى أن يراه والد الفتاة (أبيات ٢١٣ - ٢١٤)^(٢) .

وترى زاجاجى أن بلاوتوس فى بعض الأحيان كان يتخلص من بعض هذه المونولوجات المتعددة التى يوجد بها إدانة للذات عن طريق وسائل عديدة ، على سبيل المثال فى مسرحية "علبة المجوهرات " استطاع أن يتخلص منها بدخول العبد فى الحوار مع الشاب العاشق ألكسيسمارخوس (أبيات ٢٣١ - ٢٤٩)^(٣) .

وأحياناً نجد الشاب العاشق يدخل بعض المصطلحات القانونية فى حديثه عن عشقه للتعبير عن مدى القلق الذى ينتابه ، ففي مسرحية "وعاء الذهب" نجد الشاب ليكونيديس قلق على مصيره المتعلق بزواجه من فايدرا (Phaedra) ابنة يوكليو لذلك يقرر (بيت ٧٠٠) :

ibo intro,ubi de capite meo sunt comitia.^(٤)

سأذهب إلى الداخل ، حيث توجد اجتماعات تقرر مصيرى .

ويتفق العلامة سيجال مع زاجاجى فى أنه لا يوجد نظير لهذا الخلط بين الموضوعات الغرامية والقضائية فى التقاليد والعادات اليونانية ، وأن الإشارات المتكررة للصيغة القانونية عند بلاوتوس فى مثل هذه الحالات تدل على أنه قد وظف بصفة منتظمة تلك الصيغة العامة التى كانت منتشرة فى الحياة الرومانية آنذاك^(٥) .

(١) Kenney (E.J),The Cambridge history of classical literature,vol II,part I,Newyork
(1982).p.107

(٢) Zagagi (N.),Plautus,Cist 231-49 dialogue-scene substituted by Plautus for new
monologue ?,op.cit,p.314

وعن إدانة الذات عند منانديروس ، انظر: "المخلدع مرتين" (أبيات ١٨ وما يليها) ، "فتاة جزيرة ساموس" (أبيات ٢٢٥ وما يليها) ،
(أبيات ٦٤١ وما يليها) ، "الفتاة حليقة الشعر" (أبيات ٩٨٤ وما يليها) .

Ibid.,p.314

(٤) Zagagi (N.),Tradition and originality in Plautus , op.cit .p.108.

(٥) Segal(E.),"Netta Zagagi ,Tradition and originality in Plautus: studies of the amatory
motifs in Plautine comedy ,AJPH 103 (1982).P.219.

وربما كان الهدف من تلك المصطلحات القضائية إحداث التأثير الكوميدي ، فعلى سبيل المثال في مسرحية " ثلاث قطع من العملة " نجد الصيغة الرومانية للانفصال (tuas res tibi habeto) (بيت ٢٦٦) والتي استخدمت بواسطة ليسيتيليس (Lysiteles) كى يشير إلى رفضه للحب . وبالتالي فإن هذه العبارة قد تم رومنتها بواسطة بلاوتوس بعد اقتباسها من فيليمون مؤلف الأصل اليوناني الذي أخذ منه مسرحية " ثلاث قطع من العملة " (١).

ثانياً — الحياة الزوجية :

لم يكن الحب هو الباعث الحقيقي على الزواج عند الرومان ، بل الرغبة الصادقة السليمة فى زوجات تعاونهم فى عملهم ، وأبناء ذوى فائدة لهم ، وأن يستمتعوا بحياة جنسية سليمة ، وكان يقال فى حفل الزفاف أن الغرض من الزواج هو إنجاب الأطفال من أجل الحفاظ على ممتلكات الأسرة (٢) .

ففى مسرحية " وعاء الذهب " نجد يونوميا (Eunomia) تحث أخيها ميجادوروس على الزواج ، لأن فى الزواج خيراً له ، حيث إنه بذلك سيكون أباً لأطفال (أبيات ١٤٨-١٤٩) :

Quod tibi sempiternum

salutare sit : liberis procreandis ———

Ita di faxint volo te uxorem domum ducere .

———— إنه سيكون شيئاً يجلب لك (خيراً) أبدياً : بإنجاب الأطفال ———

والآلهة سوف تتجز ذلك — إننى أريد أن تتزوج .

وهذا يعد أحد الأهداف التى يسعى إليها الشاب العاشق من وراء الزواج ، بالإضافة إلى تكوين أسرة تقوم على الأخلاق القويمة (٣) .

وعلى الرغم من ذلك كثيراً ما نجد بلاوتوس يجعل الشاب العاشق يسقط فى حب عاهرة حتى نهاية المسرحية مع عدم وجود أى احتمالية للتغيير من وضعها الاجتماعى ، كما فى

(١) Zagagi (N.). Tradition and originality in Plautus , op.cit .pp.106-107.

وتشير زاجاجى إلى أن المصطلح القضائى فى عبارات العشاق من أجل إحداث التأثير الهزلى كان أقل شيوعاً فى الكوميديا الحديثة والمتوسطة عما هو عليه عند بلاوتوس ، انظر :

(Philem , fr.88k , 231k , Alex , fr.27k , 56k , Antiph , fr.123k , 207k) .

(٢) Hunter (R.L), op.cit .p.91 ; Stace (C.), op.cit .p.7.

(٣) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), Plautus-Casina , Cambridge (1976), p.2.

مسرحيتي " الحمير " و " الأختان باكخيس " ، أما ترنتيوس ومنانديوس فكانا يقيمان الضوء على الزواج الشرعي الصحيح في معظم مسرحياتهما^(١) .

لذلك فإذا كان الزواج هو الحل النهائي (الخاتمة) في مسرحيات منانديوس - الذي يحدث دائماً بعد مشهد التعرف - فإننا نجد بلوتوس لم يستحسن ولم يؤيد تلك الحركات التي يؤدي فيها الحب إلى الزواج أو يكون عبارة عن فتاة له^(٢) . فعند اقتباسه تلك الحركات من مصادر اليونانية نجده يغيرها تماماً، لذلك لا الحب ولا الزواج عنده بصيحات الهدف الحقيقي للحدث^(٣) . فعند بلوتوس تحدث المفاجأة عندما نجد الشيوخ المتقدمين في السن غير القادرين على الزواج من حيث المعاشرة الجنسية ، يعلنون بصوت مرتفع عن انقضاء العزوبة ويعبرون عن رغبتهم في الزواج . على سبيل المثال نجد ميجادوروس في مسرحية " وعاء الذهب " عندما تعرض عليه يونوميا الزواج ، فإنه يجيب بأنه سيفعل ذلك (بيت ١٥٤) :

si lubeat , faciam .

إنني سأفعل ، إذا سرتني (ذلك) .

وفيما يتعلق بفترة الإعداد لحفل الزواج ، هناك تشابهات عديدة بين مسرحية " فتاة جزيرة ساموس " لمنانديوس (أبيات ٦٨ وما يليها) ومسرحية " وعاء الذهب " لبلوتوس (أبيات ٢٨٠ وما يليها) خاصة في المشهد الذي يصل فيه ميجادوروس والطباخون^(٤) :

Aulularia , 280 - 282

PYTH : postquam obsonavit erus et conduxit coquos
tibicinasque hasce apud forum , edixit mihi
ut dispertirem obsonium hic bifariam .

بيثوديوكوس : بعد أن اشترى سيدى المؤن وأجر الطباخين وهاتين العازفتين

على الفلوت بالقرب من السوق ، فقد صرح لى بأن أوزع الطعام

هنا إلى قسمين .

ويتضح من هذه الأبيات أنه على الرغم من أن هذه الترتيبات الخاصة بعشاء العرس كانت تتم عادة بواسطة والد العروس إلا أننا هنا في مسرحية " وعاء الذهب " نجد الشيخ ميجادوروس هو الذي يتحمل النفقات بدلاً من بوكليو والد العروس ، وهذا يدل على حالة الفقر المخيمة على

(١) Anderson (W.S), op.cit ,p.75.

(٢) Webster (T.B.L),Studies in Menander ,Manchester (1950).p.169.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.65.

(٤) Webster (T.B.L), op.cit ,p.43.

قارن أيضاً (أبيات ٢٧١ وما يليها) من مسرحية " وعاء الذهب " مع (أبيات ١٨٤ وما يليها) من مسرحية " فتاة جزيرة ساموس " .

أسرة العروس ، والتي يشير إليها العبد بيثوديكوس في حديثه عن السبب الذي جعل هذا الرجل لا يشتري ما يلزم لزواج ابنته (أبيات ٢٩٠ وما يليها) ^(١).

وفي مسرحية " بيت الأشباح " (أبيات ١٦٦ وما يليها) نجد لغة الزواج الروماني واضحة في حديث العاهرة فيليماتيوم عن الملابس والمساحيق التجميلية والمجوهرات التي تترين بها ، حيث إن العاهرة وخادمتها سكافا (Scapha) يشير إلى فكرة واحدة في هذه الأبيات ألا وهي رباط الزواج الأبدى وعلاقته بمفهوم الطاعة الزوجية (Morem gerere , morigera) التي تمثل جزءاً أساسياً من لغة مراسم الزواج الروماني ^(٢). وتظهر هذه اللهجة الرومانية بصفة خاصة في (بيت ٢٢٦) :

gerundum censeo morem et capiundas crinis .

إننى أوصيك بالطاعة وتصفيف الشعر .

حيث نجد أن الإشارة إلى الزواج الروماني تبدو واضحة في عبارة (gerundum morem) " الطاعة " وكذلك عبارة (capiundas crinis) وهو أسلوب روماني لتصفيف الشعر الخاص بالمرأة الرومانية بصفة عامة والعروس بصفة خاصة ، حيث كان شعرها يصفف في ست خصلات مضفرة (Six Crines) ^(٣).

وفي مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٧٨ وما يليها) يتحدث سيرا (Syra) والدة العاهرة جيمنازيوم (Gymnasium) عن العاهرة سيلينيوم التي وقعت في حب الشاب ألكيسيمارخوس في عبارات خاصة بالزواج الروماني أيضاً ، وذلك تمهيداً لما سيحدث بعد ذلك ، بعد مشهد التعرف واكتشاف أصل الفتاة الحر . وهنا نجد أن بلاوتوس قد وضع تمهيداً درامياً للحدث ، إلا أنه في مسرحية " بيت الأشباح " استخدم هذه العبارات للتعبير عن مشاعر الحب والإخلاص دون النظر إلى الملاءمة الدرامية وتطور الحدث ^(٤).

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.39.

وهناك مثال مشابه في كرم الضيافة - الذي تميز به الرومان - في مسرحية " كوركوليس " (بيت ٧٢٨) بواسطة العريس فايدروموس (Phaedromus):

Tu , miles , apud me cenabis , hodie fient nuptiae.

أنت ، أيها الجندي ، سوف تتعشى عندي واليوم سوف يقام العرس.

(٢) Williams (G.), Tradition and originality in Roman poetry , Oxford (1968), p.403.

(٣) Idem., Some Aspects of Roman marriage ceremonies and ideals, JRS 48 (1958), P.25.

وعن استخدام أدوات الزينة عند بلاوتوس ، انظر :

Moussy (c.), Ornamentum et ornatus: De Plaute A'la vulgate , REL 74 (1996), pp.97F.

(٤) Williams (G.), Tradition and originality in Roman poetry , op.cit, p.404.

وفي مسرحية " كاسينا " توجد محاكاة ساخرة لحفل الزفاف ، حيث نجد العريس العبد أوليمبيو وكيل مزرعة (Vilicus) للشيخ الشهواني ليميداموس ، وأقرب أصدقائه وأخلصهم يأخذان العروس من منزل والدها في طريقها إلى منزل الزواج في موكب مصحوب بمجموعة من الأصدقاء الذين ينشدون أغاني الزفاف ، ومما يسترعى الانتباه في هذا المشهد أن الشيخ الشهواني قد مثل دور الصديق الذي يصطحب العريس في الموكب (παράνυμφιος) أو (παρόχος) وهو ما كان يلعب دوراً أساسياً في مراسم الزفاف اليوناني . في حين أنه في روما كان يتم اصطحاب العروس في موكب من منزلها إلى منزل زوجها الذي كان ينتظرها هناك ، مما جعل فراينكل يشير إلى أن عناصر هذا الطقس الخاص بحفل الزفاف في مسرحية " كاسينا " معظمها يوناني^(١) . وفيما يتعلق بالترانيم التي كانت تنشد في هذا الاحتفال فإنه لم يكن لها آثار في الطقس الروماني ، لذلك يرى ج.وليامز (G.Williams) أن أساس المفهوم الدرامي هنا يوناني وقد تم تأصيله مع ديفيلوس وليس مع بلاوتوس^(٢).

كما تشير فيستاوي إلى أن الإشارات التي وردت في مسرحية " كاسينا " إلى عازفي الناي (بيت ٧٩٨) و" حاملي المشاعل " (بيت ١١٨) الذين يرافقون موكب الزواج حتى بيت العروس رومانية ، بالإضافة إلى الترتيبات الخاصة بالاحتفال (بيت ٨٦) ، والثوب الأبيض (Candidatus) الذي يرتديه العريس (بيت ٤٤٦) وطريقة تصفيف الشعر إلى ست خصلات مضفرة . مما يدل على أن بلاوتوس قد ادخل على هذه القطعة المتعلقة بمراسم الزواج بعض العناصر الرومانية^(٣). كما أن الباحث الخاص بإعطاء إرشادات للعروس عند عبورها عتبة المنزل الجديد تعتبر ظاهرة رومانية أصيلة (أبيات ٨١٥ - ٨٢٤)^(٤). ومن خلال آراء فراينكل ووليامز وفيستاوي يتضح أن هذا الاحتفال كان يشتمل على طقس يوناني روماني .

ولما كانت البائنة التي تحضرها الزوجة تمثل ركناً أساسياً في إتمام عقد الزواج ، فإننا نجد الآباء دائماً يطمحون في زواج أبنائهم من زوجات ذات بائنة كبيرة . ومن خلال مقدمة مسرحية " التوأمان مينايخموس " التي يلقيها أحد أعضاء الفرقة التمثيلية نعلم أن الشخص

(١) Fraenkel (E.), op.cit .pp.308 FF.

(٢) Williams (G.),Some aspects of Roman marriage cermonles and Ideals , op.cit ,p.17.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,pp.38-39.

(٤) Williams (G.),Some aspects of Roman marriage cermomies and Ideals, op.cit ,p.17.

قارن الأغنية التي نظمها كاتولوس لزفاف مانيوس تروكواتوس (Manlius Troquatus) وفيينا أورنكوليا (Vinla Aurunculeia) خاصة في العبارات التي ينصح فيها الشاعر العروس ، انظر:

Williams (G.),Tradition and originalty in Roman poetry , op.cit ,p.200.

الإبيدامنى الذى تبنى الصبى ميناخموس زوجه من زوجة ذات مهر مما يدل على أنها ليست من أسرة فقيرة (أبيات ٦١ - ٦٢) :

adoptat illum puerum surrupticium
sibi filium eique uxorem dotatam dedit ,

إنه يتخذ ذلك الصبى المسروق ابناً له

وقد زوجه زوجة ثرية (ذات بائة) .

وفى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " عندما يرى ليسيتيليس الثرى الأزمة المالية التى وقع فيها صديقه ليسبونيكوس ، فإنه يقرر مساعدة صديقه الشاب ، فعرض عليه أن يتزوج أخته متنازلاً عن هدية الزواج التى من المعتاد - كما جرى العرف - أن تقدمها العروس ، ولكن الشاب برغم وقوعه فى رذيلة الإسراف لم يقبل العرض الذى رأى فيه مساساً بكبرياء وكرامة وسمعة العائلة (أبيات ٦٨٩ وما يليها)^(١) . وفى مسرحية " علبة المجوهرات " نجد الشاب ألكسيسمارخوس بدافع الحب الرومانسى ، يرفض الزواج من الفتاة التى اختارها له والده بسبب حبه الخالص الطاهر للعاهرة سيلينيوم ، مما يجعل والده يتوسل إليه غاضباً أن يتخلى عن تلك العاهرة التى سوف تحرمه من ثروة عظيمة وبائة ضخمة (بيت ٣٠٥) :

prohibet divitiis maximis , dote altilli atque optima .

تحرمك من ثروة عظيمة جداً ومن بائة ضخمة وجيدة جداً (واقرة) .

مما يدل على أن العاشق البلاوتى ينظر إلى الحب الحقيقى وليس إلى المال ، ونظراً لصدق مشاعره وإخلاصه يتم التعرف على أن سيلينيوم هى ابنة الجار الذى أراد والد الشاب أن يزوجه من ابنته ، وبالتالي فى نهاية المسرحية يفوز ألكسيسمارخوس بالحب والمال معاً^(٢) . ويشير سيجال إلى أن البطل البلاوتى لم يكن مثل بطل مسرحيات ترنتيوس ، فهو لا يقبل الزواج تحت أى ظرف من الظروف وفى قلبه ولع بفتاة أخرى مهما كانت الفائدة المادية العائدة عليه . ومما يؤيد ذلك ، فى مسرحية " القرطاجنى الصغير " نجد أن أحد الشباب بصرح (بيت ٣٧٨) :

Namque edepol lucrum amare nullum amatorem addecet^(٣)

Konstan (D.), Roman comedy . London (1983), p.35.

(١)

Segal (E.), Roman laughter , the comedy of Plautus , Cambridge (1968), p.59

(٢)

Ibid., p.60.

(٣)

ومما يدل أيضاً على أن البائة لم تكن مطعماً للشباب البلاوتى نجد الشاب دينيارخوس فى مسرحية " تروكوليتوس " لم يكن مهتماً بما أشار إليه كالليكليس الذى أبدى موافقته على زواجه من ابنته التى اعتدى عليها مقابل وضع جزاء مادي عقاباً له ، يتمثل لى خصم مبلغ ستة تالينات من مهرها بسبب فعلته هذه للحمقاء ، فكل ما كان يشغل باله إتمام الزواج على من يحب (أبيات ٨٤٢ وما يليها) ، انظر :

Duckworth (G.E.), op.cit .p.281 ; Segal (E.), op.cit .p.59.

حقاً إنه من الواجب على العاشق أن يحب (الحب) ولا يحب الربح .
أما الأزواج المتزوجون بالفعل الذين يظهرون في الكوميديا البلاوتية ، فنجدهم حمقى تزوجوا
لأجل البائنة ، وبذلك تتحكم فيهم النساء ، لأن المرأة ذات البائنة الكبيرة يصبح وضعها
ونفوذها قوياً بمرور الوقت ، [انظر مسرحية " بيت الأشباح " (أبيات ٧٠٣ وما يليها)]^(١).
فها هو بلاوتوس يقول على لسان أبويكيديس (Apoecides) في مسرحية " إبيديكوس "
(بيت ١٨٠ أ) :

pulchra edepol dos pecuniast .

حقاً أن البائنة مال طيب .

فيرد عليه صديقه بيرفانيس (بيت ١٨٠ ب) :

quae quidem pol non maritast .

بالفعل تلك البائنة التي تأتي بدون زوجة^(٢) .

وفي مسرحية " الحمير " يشير ديمائنيوس إلى أنه قد فقد سلطته أمام البائنة (بيت ٨٧) :

argentum accepi , dote imperium vendidi.^(٣)

إننى قد قبلت المال ، وبعث سلطتى ببائنة .

كما يؤكد ذلك والد زوجة مينايخموس في مسرحية " التوأمان مينايخموس " حين يشير بأن
الزوجات اللاتي يدفعن مهوراً كبيرة يردن أن يخضعن أزواجهن لهن (أبيات ٧٦٦ - ٧٦٧) :

ita istaec solent , quae viros subservire

sibi postulant , dote fretae , feroces.

هكذا اعتادت هؤلاء (النسوة) المتغطرسات ، اللاتي يتطلبن أن

يذعن رجالهن لهن معتمدات على البائنة .

كما أن الزوجة ذات البائنة الكبيرة تمثل خطراً على زوجها لأنها سوف تنقل كاهله بالديون
بسبب المغالاة في النفقات واستخدام الأشياء الثمينة [انظر مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات
٥٠٥ وما يليها)]^(٤). لذلك نجد الشيخ الغني ميجادوروس في مسرحية " وعاء الذهب " يشجب
ويهاجم بعنف الزوجات ذوات البائنة الكبيرة (أبيات ٤٧٥ وما يليها) ، وعلى الرغم من أن
بلاوتوس قد رَوَمَنَ هذه القطعة عن طريق المبالغة والاستطراد، إلا أن أساس الفكرة مناندرى،

(١) Westaway (M.A). op.cit ,p.39.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.283.

(٣) Konstan (D.). op.cit ,p.48.

وفي مسرحية " وعاء الذهب " يشير ميجادوروس إلى أنه ليست العبودية وحدها هي التي تفقد الرجل حريته بل أيضاً المرأة التي
تتلف مهراً كثيراً (أبيات ١٦٦ - ١٦٨).

(٤) Beacham (R.C), The Roman theatre and its audience, London (1995), p.231.

حيث إنه من خلال شذرات أربع مسرحيات مناندرية هي (Epikleros) و (Plokion) و (Hypobolimaos) و (Misogynes) نجد أن الزوجة الغنية هي الشخصية التي تلعب دوراً بارزاً في الأحداث^(١).

وبسبب هذه الآثار السلبية المترتبة على البائنة نجد ميجادوروس يقبل على الزواج من ابنة يوكليو بدون تلك البائنة المزعجة للأزواج ، حيث إنه عندما يدعى يوكليو بأنه لا يملك شيئاً يدفعه مهراً ، يعفيه ميجادوروس من دفع أى شئ طالما تأتبه الفتاة بخلق طيب وبالتالي فإنها تكون قد أتته بما يكفيه من مهر (أبيات ٢٣٨ – ٢٣٩) :

EUCL : At nihil est dotis quod dem

Meg : Ne duas .

dum modo morata recte veniat, dotata est satis.

يوكليو: ليس لدى شئ كي أدفعه مهراً .

ميجادوروس : ليس مهماً . عندما تأتيني بخلق قويم فقط ،

فإنها تكون قد أمهرت (مهراً) كافياً .

ويرى سيجال أنه لا يوجد تشابه بين الزوجة (matrona) في بلاد اليونان وروما خاصة فيما يتعلق بموضوع البائنة ، وأن بلاوتوس في الموضوع المتعلق بمهر الزوجة (Uxor dotata) لم يتأثر بأصوله الإغريقية ، بل تأثر بالهزليات الأتيلانية خاصة وأن هذا الموضوع يظهر في العديد من شذرات بومبونوس (Pomponius) ونوفوس (Novius)^(٢). ويضيف هنتر (Hunter) أن البائنة الرومانية كانت أكبر من الأتيكية مما ساعد بلاوتوس في إظهار حالة قلق ورعب الأزواج الهزليين أمام زوجاتهم^(٣).

Webster (T.B.L), op.cit ,p.56.

(١)

Segal (E.),The originality of Menaechni ,CR 41 (1991),P.49.

(٢)

Hunter (R.L), op.cit ,p.92.

(٣)

— الزوجة السليطة المتسلطة :

لقد تم تصوير الزوجات في الكوميديا الرومانية بطريقة منفرة أكثر منها جذابة ، فنجد بلاوتوس يقدم الزوجة دائماً على أنها سليطة اللسان ، شكاكة ، مسرفة ، وفي الوقت ذاته لديهن أزواج غير مخلصين لهن ، وعلى سبيل المثال أرثيمونا في مسرحية " الحمير " وكليوستراتا في مسرحية " كاسينا " وزوجة مينايخموس (التي لم يكن لها اسم في النص البلاوتي) في مسرحية " التوأمان مينايخموس " ^(١).

وإلى جانب هذه الصفات نجد الزوجة البلاوتية تتميز أيضاً بالغضب (Irata) والثثرة وعدم الطاعة ، وفي مسرحية " وعاء الذهب " تشير يونوميا (Eunomia) إلى الثثرة كإحدى الصفات التي تتحلى بها المرأة (أبيات ١٢٣ - ١٢٤) :

quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi,
nam multum loquaces merito omnes habemur. ^(٢)

إنني لم أكن مخادعة ، على الرغم من أنني أعرف أننا بغيضات ،
فإننا بحق نعتبر جميعاً ثرثارات .

ثم تؤكد أنه لا توجد امرأة خرساء الآن أوفى القرون الماضية (أبيات ١٢٥ - ١٢٦) ،
ولكنها في النهاية تعترف بأنهن شر لابد منه وضروري لإنتاج الأطفال (بيت ١٤٩) ^(٣).

إن الزوجة البلاوتية (matrona) تشبه الحماة في الحياة الواقعية ، فنجدها شريرة ، حادة النظر ، سليطة اللسان ، مشاكسة ، طائشة وعنيفة . وخير مثال على ذلك ، زوجة مينايخموس

^(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.255.

^(٢) Segal (E.), Roman laughter, op.cit,p23 : Leo (F.), Plautinische forshungen zur kpitik und Geschichte de komodie, 2nd edition, Berlin (1912),p.135

^(٣) توجد شذرة من مسرحية فايدرا لسوفوكليس تحوى فكرة شائعة بين اليونانيين وغيرهم من أن المرأة شر لابد منه ، ولا يمكن الجزم إلى أى شخص في القصة ينسب هذا البيت :

οὕτω γυναικὸς οὐδὲν ἄν μείζον κακὸν
κακῆς.

مكذا لاشيء (يكون) أعظم شراً من المرأة للشريرة .

وهذه القطعة تعكس رقة سوفوكليس واعتداله فليس هناك شر أعظم من المرأة للشريرة وليس هناك أفضل من المرأة العاقلة ، كما أن المرأة الرديئة تشوى زوجها مهما كان قوياً دون نار وتسلمه إلى الشيخوخة المبكرة ، وهو ما نجده عند هيسودوس في "الأعمال والأيام" (أبيات ٧٠٣ - ٧٠٥) ، انظر :

عزة محمد سليم سالم ، مقارنة بين هيبوليتوس ليوريديس وقصة فايدرا لسينيكا وفيدر لراسين دراسات أدبية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩) ، ص ١٣.

في مسرحية " التوأمان مينايخموس " التي تتوافر فيها هذه الصفات التي ورد ذكرها على لسان زوجها (أبيات ١١٠ - ١١١)^(١) :

Ni mala , ni stulta sies, ni indomita imposque animi,
quod viro esse odio videas , tute tibi odio habeas.

لو لم تكوني شريرة وغبية وطائشة ومعتوهة ،
لكان مكروهاً عندك ذلك الشيء الذي تربنه مكروهاً عند زوجك .

بالإضافة إلى ذلك نجدها تقوم بدور الرقيبة المسيطرة على زوجها والتي يشبه دورها دور مفتش الجمارك الذي يسأل المسافرين عن الاتجاه الذي سيذهبون إليه بعد فحص ما يحملونه من أمتعة لتحصيل المكوس اللازمة ، وهي أيضاً تسأل زوجها دائماً أين هو ذاهب وعمما سيفعله خارج المنزل (أبيات ١١٥ - ١١٦) :

me retines , revocas,rogitas,
quo ego eam,quam rem agam , quid negoti geram,
quid petam, quid feram, quid foris egerim.^(٢)

إنك تحتجزيني ، تناديني ، تسأليني ، أين أذهب ، ماذا أفعل ،
ماذا أنبر ، عم أبحث ، ماذا أحمل ، ماذا فعلت بالخارج ؟

ومن الواضح أن تلك الزوجة تملؤها الثقة في أحاديثها بسبب بائنتها الكبيرة التي أحضرتها معها ، وهذه الشخصية تعتبر شخصية عامة في الكوميديا الرومانية . مما جعل فولر (Fowler) طبقاً لما ورد عند د. سيد صادق يقول إن الزوجة الرومانية قد حظيت بمكانة رفيعة وتوقير أكثر مما حظيت به الزوجة الإغريقية ، إذ كانت تشارك زوجها كل الالتزامات المنزلية وكانت هي المسيطرة الفعلية على شئون البيت وكانت مسئولة عن رعاية الصغار والإشراف على إماء البيت ، وكانت مشورتها ضرورية في كل الأمور العملية ، أما الأمور السياسية والفكرية فقليلاً ما كانت تجذب انتباهها^(٣).

وفي مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد أن زوجة مينايخموس تختلف عن النساء الأخريات في المسرحيات البلاوتية ، من حيث إنها تعتبر الزوجة الوحيدة التي يسبها زوجها في وجهها ، كما يظهر في (أبيات ١١٠ وما يليها)^(٤).

Mcleish (K.). op.clt ,p.47.

(١)

Segal (E.).Roman laughter . op.clt ,p.23.

(٢)

(٣) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

Kamel (W.),The Menaehmi of Plautus : Its peculiarity and origin , Bulletin of faculty of arts , Cairò uni- 16 (1954),p.129.

(٤)

ومما سبق يتضح أن الزوجة ذات البائنة الكبيرة تخضع زوجها لها وتصبح أكثر تحكماً منه في زمام الأمور ، ويرى هنتر أنه على الرغم من أن زواج الأشيب ديمانييتوس من أرثيموننا في مسرحية " الحمير " كان من النوع " بدون السيادة " (Sine manu) الذي تصبح فيه الزوجة والبائنة غير خاضعتين لسلطة الزوج كما يظهر في (بيت ٨٦) ، إلا أنه لا يوجد أساس لافتراض (Schuhmann) بأن جميع الزوجات المسيطرات على أزواجهن عند بلاوتوس كن متزوجات بطريقة (Sine manu)^(١) .

كما أن الزوجات في الكوميديا الرومانية يجارن بالشكوى من تصرفات أزواجهن التي تتميز بالاستهتار مثل نقض العهود الدائم وسرقة ملابسهن كما يظهر في مسرحيات " أمفيتريو " (أبيات ٨٨٢ وما يليها) و " كاسينا " (أبيات ١٨٥ وما يليها) ، " التاجر " (أبيات ٧٠٠ وما يليها) ، " التوأمين ميناخيموس " (أبيات ٥٥٩ وما يليها) ، وعند ترنتيوس في مسرحيتي " قورميوس " (أبيات ١٠٠٩ وما يليها) ، " الحماة " (أبيات ٢٧٤ وما يليها)^(٢) . فكما رأينا الأبناء لا يندمون أبداً ولا يشعرون بوخز للضمير في حالة سرقة آبائهم أو العمل على إفلاسهم ، فإن الأزواج أيضاً لم يترددوا لحظة واحدة في أن يستولوا على ممتلكات زوجاتهم . ففي مسرحية " الحمير " كان الأشيب ديمانييتوس يسرق زوجته أرثيموننا منذ سنوات طويلة ، والزوجة لم تشك فيه مطلقاً بل كانت توجه اتهاماتها إلى الخادمت (أبيات ٨٨٨ - ٨٨٩) :

*Ille ecastor supplantabat me, quod ancillas meas
suspocabar atque insontis miseras cruciabam.*^(٣)

بحق كاستور ذلك الرجل كان يسرقني ، في حين أنني كنت أشتهه
(أشك) في خادماتي وكنت أعذب البائسات اللبرينات .

وفي مسرحية " التوأمين ميناخيموس " يستولي ميناخيموس على عباءة زوجته ويحملها إلى منزل العاهرة إروتيوم الذي يصفه على أنه الدمار (بيت ١٣٣) . كما نجده يتباهى في شكل بطولي بأنه استطاع أن يتفوق على زوجته ويسرق منها العباءة وبذلك فهو يستحق كل تقدير من الأزواج العشاق (أبيات ١٢٨ - ١٢٩) :

*Ubi sunt amatores mariti ? dona quid cessant mihi
conferre omnes congratulantes, quia pugnavi fortiter?*^(٤)

أين الأزواج العشاق ؟ لماذا يتأخر جميع المهنئين في أن
يحملوا الهدايا لي ، لأنني قد حاربت بشجاعة ؟

Hunter (R.L), op.cit ,pp.92,166.

Duckworth (Q.E), op.cit ,p.283.

Segal (E.),Roman Laughter , op.cit ,pp.27-28,

Ibid.,p.24.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

ويستمر مينايخموس في وصف شجاعته في عبارات بطولية ذات مغزى (أبيات ١٩٩ - ٢٠١) :

MEN: Nimio ego hanc periculo
surrupui hodie . meo quidem animo ab Hippolyta
subcingulum
Hercules haud aeque magno umquam abstulit periculo.

مينايخموس : إنني سرقت هذه (العباءة) اليوم بمخاطرة عظيمة . وفي رأيي أن
هرقل لم يكن قد سلب الحزام من هيبوليتي* بمثل (هذه)
المخاطرة الكبيرة .

ويشير فراينكل إلى أن جميع العبارات التي تهدف إلى التقليل من شأن قيمة البطل
الأسطوري عند مقارنتها بتلك التي تصنعها الشخصية البلاوتية ، تعتبر على وجه التخصيص
بلاوتية أصيلة^(١). كما تتفق زاجاجي في الرأي مع فراينكل خاصة بعد الغياب الواضح لأي
نوازٍ ملائم أو شبيه لمثل هذه المقارنات في بقايا الكوميديا الأتيكية^(٢).

وسرقة العباءة التي وردت الإشارة إليها في مسرحية " التوأمان مينايخموس " تعد تذكيراً
بلاوتياً لما حدث في مسرحية " الحمير " (أبيات ٨٨٤ - ٨٨٥) :

DEM: Egon ut non domo uxori meae
subripiam in deliciis pallam quam habet, atque ad
te deferam ?

ديماينيتوس : ألم أسرق عباءة زوجتي من بين (عبااتها) المفضلة التي
لديها بالمنزل ، وأحضرها لك ؟

حيث ترى فانزام (E. Fantham) أن هذا المشهد لم يكن موجوداً في أصل مسرحية
" التوأمان مينايخموس " بل إن بلاوتوس قد وضعه لكي يذكر الجمهور بما حدث من قبل في
مسرحية " الحمير " ^(٣).

ونتيجة لهذه التصرفات ، كان من الطبيعي أن نسمع سيلاً من السباب المتبادل بين الأزواج في
الكوميديا الرومانية بصفة عامة وفي الكوميديا البلاوتية بصفة خاصة . ففي مسرحية " كاسينا "

* هي ابنة أريس وأتريري ، وكانت ملكة قبيلة النساء المحاربات التي تعرف باسم أمازونيس وقد حارب هرقل هذه القبيلة وانتصر
عليها وأحضر حزام هيبوليتي كما أمره يوريسثيوس (Eurystheus) ملك " أرجوس " ، ويعتبر هذا العمل أحد أعمال هرقل الاثنى
عشر .

(١) Fraenkel (E.), op.cit ,p.199.

(٢) Zagagi (N.), Tradition and originality in Plautus , op.cit ,p.17.

(٣) Fantham (E.), Act IV of Menaechmi : Plautus and his original , CPH 63 (1968), P.177.

نجد كليوستراتا (Cleostrata) تستعد لكي تقابل زوجها بالسباب (maledictis) (بيت ١٥٢) وتشير أيضاً بأنها سوف تعذبه بالكلام القارص بسبب خيائنه لها (بيت ١٥٣) :

Ego pol illum probe incommodis dictis angam^(١) .

حقاً إننى سوف أعذب ذلك الرجل جيداً بالكلمات المزعجة (القارصة) .

فقد استطاع بلاوتوس أن يصور بمهارة فائقة شخصية كليوستراتا كطراز هزلى للزوجة السليطة ، [انظر (أبيات ٢٣٩ وما يليها)]^(٢) .

وكذلك فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد زوجة مينايخموس تمثل نموذجاً للزوجة السليطة ، مما جعل مينايخموس سوميكليس يصفها بأنها مثل " هيكوبا " الكلبة التى كانت تلقى جميع أنواع السباب على كل من تراه عيناها (أبيات ٧١٦ - ٧١٨)^(٣) :

MEN(S):Quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis
omnia mala ingerebat , quemquem aspexerat.
itaque adeo iure coepta appellari est , canes.

مينايخموس (س) : لأن هيكوبا كانت تفعل ما تفعله الآن :

كانت كلما رأت شخصاً تقذفه بكل السباب ، هكذا

بحق قد شرعوا فى أن يطلقوا عليها " الكلبة " .

ويشير فراينكل إلى أنه على الرغم من أصالة الأساطير اليونانية التى نسجت حول هيكوبا ، إلا أن هذه الأبيات تعد إضافة بلاوتية إلى حديث مينايخموس سوميكليس مع زوجة مينايخموس ، التى لم يكن لها أثر فى الأصل اليونانى الذى اقتبس منه بلاوتوس مسرحيته^(٤) . ويرى سيجال أن الزوجة كثيرة الشكوى التى أشار إليها بلاوتوس بأنها مثل " الكلبة " أو " الكلب كثير النباح " من الصعب اعتبارها ابتكاراً بلاوتياً ، لكن يمكن القول أنها أصبحت نموذجاً مألوفاً فى الكوميديا الرومانية بصفة عامة^(٥) .

(١) Segal (E.), Roman laughter , op.cit .p.23.

(٢) Renham (R.), Notes and Discussions .Mosquit Control in Plautus, CPH 71
(1976),p.164.

(٣) Beacham (R.C), op.cit .pp.93,231.

(٤) هى زوجة برياموس ملك طروادة ، لاجبت له بنين كثيرين أشهرهم هكتور وإيليس ، وقد أصبحت من نصيب أجامنون بعد انتهاء حرب طروادة ، وكان ابنها بوليدروس قد قُتل على يد بوليمستور بإذن من أجامنون وقد أسلمت هى عينية . كما صورها يوربديس فى روايته المسماه "هيكلبي" تشكو من أن اليونانيين قد قيدوها إلى باب منزل أجامنون مثل الكلبة.

(٥) Fraenkel (E.), op.cit .p.84.

Segal (E.), Roman Laughter, op.cit.p.23

وعن الزوجة السليطة المتشككة المبالغة إلى السيطرة والتبامى بثروتها عند كايكلوس ، انظر :

Beare (W.), The Roman Stage, A Short History of Latin Drama In The Time of Republic,
London (1968), p.88.

وعلى عكس هؤلاء الزوجات نجد أن ألكمينا زوجة أمفيثريو في مسرحية " أمفيثريو " ، على الرغم من السباب الذي تلقاه من زوجها ، إلا أنها تبدو في صورة الزوجة الرومانية الوقور - فهي تعتد بنفسها ولا تبادل زوجها السباب لأنها تؤمن بأنها لا بد وأن تدافع عن نفسها في ثقة وجرأة (أبيات ٨٣٦ - ٨٣٧) ، ولم تنفوه بالسباب سوى مرة واحدة حين تنهر جوبيتر - في هيئة زوجها وتصفه بأنه " أشد حمقاً وأكثر حماقة " (Stultior Stultissimo) (بيت ٩٠٧)^(١).

— الزوجة الرقبية وعقاب الأزواج :

وفي أغلب الأحيان نجد الزوجة البلاوتية تقف حائلاً أمام استمتاع زوجها بالإجازة التي يقضيها ، حيث تقوم بدور الرقبية على تصرفاته . ولكن في مسرحية " التوأمان ميناخيموس " نجد ميناخيموس يحاول أن يمنع زوجته من مضايقته ، مشيراً إلى أنه سوف يعاقبها على مراقبتها الدائمة له بتناول العشاء مع خليلته وتجانب الحديث معها (أبيات ١٢٣ - ١٢٤) :

Atque adeo , ne me nequiquam serves , ob eam industriam
hodie ducam scortum ad cenam atque aliquo condicam foras.^(٢)

لذلك كي لا تضيع مراقبتك لي هباء ، وبسبب اجتهادك هذا فإنني سوف اصطحب غانية اليوم إلى العشاء وأتجانب معها الحديث في مكان ما خارج المنزل.

وعلى نقيض الزوجة التي تبذل مجهوداً لمراقبة زوجها (Industria) نجد الخيلة تمثل السعادة والمتعة لدى ميناخيموس ، وهو ما يعبر عنه باستخدام عبارة " مصدر سعادتي " أو " سروري " (Mea voluptas) (بيت ١٨٩) :

Ut ego uxorem , mea voluptas , ubi te aspicio , odi male.^(٣)

كثيراً ما أكره زوجتي ، عندما أنظر إليك ، يا مصدر سعادتي.

وفي مسرحية " الحبل " نجد الشيخ دايمونيس لا يستطيع مغازلة الفتاتين الصغيرتين الجميلتين (بالايسترا وأمبيليسكا) ، لأن زوجته - كما يقول - لا ترفع عينها عنه وتراقبه بشتى الطرق ، فهي طراز للزوجة البلاوتية الغيورة (أبيات ٨٩٥ - ٨٩٦) :

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١١٢.

Mcleish (K.), op.cit , p.47.

Segal (E.), Roman Laughter , op.cit , p.46.

(٢)

(٣)

Sed uxor scelestā me omnibus servat modis,
ne quid significem quippiam mulierculis^(١).

لكن زوجتي للعينة تراقبني بشتى الطرق ، كي لا أبدى أية
إشارة ذات مغزى للفتاتين .

وكما سبق وأن ذكرنا ، فإن الأبناء دائماً يملؤهم الابتهاج عندما يصبح آباؤهم بعيدين عن
المنزل. مثل الشاب فيلولاخيس في مسرحية " بيت الأشباح " الذي ينتهز فرصة غياب والده
ويدخل دائرة الإسراف . كذلك نجد الأزواج يصبحون أكثر سعادة في حالة عدم تواجد
زوجاتهم بجوارهم ، حيث نرى الأشيب ديمانييتوس في مسرحية " الحمير " يعبر عن مشاعره
بارتياع طالما زوجته ليست قريبة منه (بيت ٩٠٠) :

ARG: Ecquid matrem amas?

DEM: Egone illam ? nunc amo , quia non adest.^(٢)

أرجيريوس : أتخب والدتي ؟

ديمانييتوس : هل أنا (أحب) تلك المرأة ؟ إنني أحبها الآن ، لأنها لم تحضر (هنا) .
وغياب الزوجة عند ميناخيموس يمثل شرط قضاء يوم جميل (بيت ١٥٢) :

MEN : Clam uxoremst ubi pulchre habeamus atque hunc
comburemus diem .

ميناخيموس : يوجد مكان غير معلوم لزوجتي أين نقضى (وقتاً) جميلاً
ونستمتع بهذا اليوم .

مما يجعل الطباخ كيليندروس طاهي إروتيوم يشير إلى ولع ميناخيموس بالمزاح عندما تكون
زوجته غائبة (بيت ٣١٨) . وبالتالي فإن رحيل الأب أو الزوجة دائماً يكون فرصة للسمر
البلاوتي^(٣) .

وفي مسرحية " ميديا " ليوربيديس (أبيات ٢٤٤ - ٢٤٥) نقول ميديا " إن الرجل إذا ضاق
بزوجته ، وجد خارج داره ما يلهو به ، دون لوم يوجه إليه . أما المرأة فمضطرة أن تنتظره
على الدوام^(٤) . أما على المسرح البلاوتي ، فعندما تشك الزوجة في عدم إخلاص زوجها لها
نجدها تتطلق خارج منزلها للإيقاع به^(٥) .

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.283.

(٢) Gratwick (A.S).Apporto Vobis Plautvm ?CR 20 (1970).p.333.

(٣) Segal (E.).Roman Laughter, op.cit .p.27.

(٤) عزة سليم سالم ، المرجع السابق ، ص ١٧٧.

(٥) Kenney (E.J), op.cit ,p.110.

هؤلاء الأزواج أمثال ديمانييتوس في مسرحية " الحمير " ، إيسوداموس في مسرحية " كاسينا " ، ديميوف في مسرحية " التاجر " ،
في حين أن ترتيوس كان يصور نمذج أسرته بصورة أكثر احتشاماً ، انظر:-

ففى مسرحية " الحمير " نجد أرتيمونا تقف نقفها فى زوجها الذى كانت تعتبره مثلاً للرجولة الحقيقية بعد رؤية وسماع حديثه مع العاهرة فيلاينيوم (أبيات ٨٥٥ - ٨٥٦) :

ART: At scelestas ego praeter alios meum virum frugi rata,
siccum, frugi, continentem, amantem uxoris maxime.

أرتيمونا: ولكنى أنا التمسة ظننت أن زوجى بخلاف (الأزواج) الآخرين مثلاً للأمانة
الراسخة، رزينا، فاضلاً، معتدلاً، محباً لزوجته فى المقام الأول.

لذلك عندما تقتحم أرتيمونا جلسة العاشق ديمانييتوس وتضبطه فى وضع الخيانة الزوجية تأمره بالذهاب والعودة إلى البيت (بيت ٩٢١) :

Surge, amator, I domum.

انهض، أيها العاشق، اذهب إلى البيت.

ثم تكرر ذلك الأمر ثلاث مرات (أبيات ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥) تعبيراً عن غضبها الشديد عليه ورغبتها الملحة فى عقابه بعد أن يعودا إلى بيتهما، لذلك نجد الأشيب ديمانييتوس يصف ورطته ووضع المخجل عندما كان راقداً بجوار العاهرة (بيت ٩٣٧) :

Male cubandum est: iudicatum me uxor
abducit domum.

يا له من وضع سيئ: إن زوجتى تقودنى إلى البيت مداناً^(١).

وهذا يدل على قوة وثبات مكانة أرتيمونا فى المنزل بسبب احتفاظها بياقتها، ويرى (Konstan) أن ضعف ديمانييتوس كان بالفعل خطأ أخلاقياً، ومن المرجح أن إهانته تعيده إلى صوابه وإلى وضعه كرجل أسرة لأهل منزله^(٢).

أما الأشيب العاشق ليسيداموس فإنه يلقى ضرباً مبرحاً بين سخريّة الزوجة وضحك الابن^(٣). ويبدو أن الأزواج البلاوتيين قد اعتادوا على العقاب الموقع عليهم من قبل زوجاتهم، ففى مسرحية " التوأمان ميناخيموس " بعد اعتراف ميناخيموس بأنه قد استولى على العبيسة من زوجته (بيت ٦٠١) نجد الزوجة تهدده (بيت ٦٠٤) :

MAT: Ne illam ecastor faenerato abstulisti.

الزوجة: بحق كاستور سوف تدفع ثمن سرقتك تلك العبيسة.

Duckworth (G.E), op.cit, p.391.

(١) سيد صادق، عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق فى كوميديا بلاوتوس، المجلد (٥٩)، العدد (٢)، الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة القاهرة (١٩٩٩)، ص ٢٦١.

(٢) Konstan (D.), Plot and Theme in Plautus' Asinaria, CJ 74 (1978), P.218.

(٣) Segal (E.), Roman Laughter, op.cit, p.24.

وهو نفس التهديد الذي تتوعد به أرتمونا (Artemona) زوجها في مسرحية " الحمير
(أبيات ٨٩٦ - ٨٩٧) :

Edepol ne tu istuc cum malo magno tuo
dixisti in me^(١).

حقاً لقد قذفتني بالسوء (وسيكلفك) ذلك كثيراً هناك (في البيت) .

فإذا كانت كريوسا (Creusa) في الإنيادة وكورنيليا (Cornelia) عند الشاعر بروبرتوس
تطالبان زوجيهما بالإحاح أن يتزوجا ثانية ، فإن هذا من الصعب حدوثه على المسرح البلاوتى
الذى نجد عليه الزوجات يتربصن بأزواجهن ، وسلوك الأبناء تجاه آبائهم والأزواج تجاه
زوجاتهم يكون على نقيض السلوك الذى اقتدى به أنيلاس فى إنيادة فرجيليوس وتحليه بسروح
الإخلاص والاحترام^(٢) .

وفى الغالب نجد أن معظم النقد الموجه للنساء يخرج من أفواه أزواجهن ، ففي مسرحية " علبة
المجوهرات " (بيت ١٧٥) يستخدم بلاوتوس الصفة (morigera) " مطيع " بأسلوب ملهى
بالسخرية :

Ea diem suum obilit , facta morigera est viro .

لقد قارقت يومها (ماتت) ، فأصبحت مطيعة لزوجها.

وتظهر هذه العبارة التهكمية فى المقدمة التى يلقيها إله العون (Auxilium) للتعبير عن مدى
كره الرجال لزوجاتهم وهو ما يتكرر دائماً عند بلاوتوس ، حيث نجد أن الزوجة تعد مشكلة
صعبة الحل طالما هى لا تزال على قيد الحياة ، وبموتها هذا تكون قد أصبحت مطيعة لزوجها
(morigera) الأمر الذى عجزت عن تحقيقه خلال عشرينها له^(٣) .

لقد أحب الرومان هذا النوع من الفكاهة ، حيث نجد عند كايكيلوس عبارة مشابهة لذلك مع
بعض التغيير الطفيف فى الكلمات :

Placere ocepit graviter , postquam emortuast.^(٤)

لقد بدأت تسعدنى بشدة ، بعد موتها .

وفى مسرحية " الحمير " نجد ديمائنيوتوس يعلن (أبيات ٩٠٠ - ٩٠١)^(٥) :

F antham (E.), op.cit ,p.178.

(١)

وعن عقاب الأثيب ليسيداموس فى مسرحية "كاسينا" ، انظر :

سيد صديق ، عناصر التجديد فى شخصية الأثيب العاشق فى كوميديا بلاوتوس ، للمرجع السابق ، ص ٢٦٠-٢٦١.

(٢)

Segal (E.),Roman Laughter, op.cit,p.27.

(٣)

Williams (G.),Some Aspects of Roman Marriage Cermonies , op.cit ,p .19.

(٤)

Segal (E.),Roman Laughter, op.cit ,p.26.

(٥)

Duckworth (G.E), op.cit ,p .283.

DEM: Egone illam ? nunc amo , quia non adest .

ARG: Quid cum adest ?

DEM : perisise cupio.

ديمانيتوس : هل أنا (أحب) تلك المرأة ؟ إنني أحبها الآن ، لأنها لم تحضر (هنا) .

أرجيريوس : وماذا لو تحضر معك ؟

ديمانيتوس : فإنني أتمنى أن تموت .

حيث استطاع الابن أرجيريوس أن يجعل والده يغرق في شرب الخمر أثناء مجالسته للعاهرة وبعد أن لعبت الخمر برأسه تلفظ بهذه العبارات التي تتم عن مشاعره تجاه زوجته ، وفي مسرحية " كاسينا " نجد محاكاة وتقليداً لنفس هذه الأبيات عند ليسيداموس الأشيب العاشق حين يقول " زوجتي تعذبني - ببقائها حية " (بيت ٢٢٧)^(١) .

ويبدو أن نقد بلاوتوس للروابط التي تجمع بين الآباء والأبناء في المجتمع الروماني كان واضحاً في تهكمه على الأب العطوف في مسرحية " الحمير " ~~الذي كان يسعى وراء مساعدة~~ ابنه لامتلاك العاهرة التي كان يحبها وبعد ذلك رجوة من الأب لتقويم ابنه الأمر الذي يتنافى مع طبيعة دور الأب في المجتمع الروماني . كما يعيب على الآباء المتصابين استهتارهم وتخليهم عن وقارهم أمام الغانيات . ويمكننا أن نلاحظ كذلك نقده لظاهرة عقوق الأبناء لآبائهم ويجعلها إحدى الآفات التي تهدد كيان المجتمع ومن ثم يجب معالجتها والتخلص منها كظاهرة ضارة من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية معاً . وعلى ذلك أعتقد أنه لا يجانبنا الصواب عندما نعتبر بلاوتوس مصلحاً اجتماعياً من الطراز الأول وفيلسوفاً مستثيراً قد وظف مسرحه لتقويم المجتمع وتنقيف أخلاقه .

Segal (E.).Roman laughter, op.cit. pp.25-26.

(١)

إن الفكاهة الخاصة بأمنية وفاة الزوجة تمدنا بمقدمة مشهد كامل في مسرحية ثلاث قطع من العملة، الذي يشتمل على واجب الإخلاص تجاه إله الأسرة ، حيث نجد كالكليxis يرشد زوجته إلى عبادة إله الأسرة مشيراً إليها بأنه يكون الروح الحارسة (genius) للمنزل ثم نجده ينتحى جانباً متمنياً وفاة زوجته (أبيات ٢٩-٤٢):

Larem corona nostrum decorari volo,
Uxor, venerare ut nobis haec habitatio
bona,fausta felix fortunataque evenat -
teque ut quam primum possim videam emortuam.

بازوجتي ، إني أريد أن تزني إله أسرتنا

بأكليل الزهور ، لن نتعبدى بإخلاص كي (يصون الإله)

لنا هذا المنزل ويملاء بالسعادة والنجاح والحظ —

(ينتحى جانباً) وكى لوأك ميتة لولا أن أمكن.

— ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية :

في مسرحية " أمفيتريو " نجد ألكمينا مثال الزوجة الرومانية المطيعة تعلن مفهومها لمعنى البائنة (dos) (أبيات ٨٣٩ - ٨٤٢) :

Non ego illam mihi dotem doctem duco esse , quae dos dicitur ,
sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem ,
deum metum , parentum amorem et cognatum concordiam ,
tibi morigera .

إننى لا أعتبر بائنتى ، تلك التى يقال عنها بائنة ، إنما (بائنتى)

هى الحياء والعفة والعاطفة الهائلة ، وخشية الآلهة وحب

الوالدين والوثام مع ذى القربى ، وطاعتى إياك^(١) .

ففى هذه الأبيات نجد أن اللغة تراجيدية جليظة بها نغمة مقدسة ، فغضبها عند اتهامها بالخيانة يستسلم إلى ثقها ببراعتها وإعلانها للمثل العليا للزوجة ، حيث نجدها تركز اهتمامها وتؤكد على علاقتها المثالية مع زوجها فى كلمة " الطاعة " (Morigera)^(٢) . فهى تمتدح شخصيتها بصفة مباشرة ، حيث إن وصف النفس المطروح على لسانها يوجد فيه تباين وافتخار بالشخصية ، وعلى الرغم من أن هذا الوصف فى تلك الظروف لم يكن متلائماً مع شخصية ألكمينا ، إلا أن الجمهور قد ترجمها على أنها احتجاج منطقي ضد الاتهام غير العادل الموجه لها من زوجها^(٣) .

ويشير داف (Duff) إلى أن أخلاق ألكمينا تكون واضحة فى حزنها الطبيعي لفراق زوجها لها (أبيات ٦٣٥ وما يليها) وفى حبها للفضيلة وشعورها ببراعتها من ارتكاب أى ذنب متعمد ، حيث إن أمانتها التى لا غبار عليها تجعل أكبر الآلهة (أى جوبيتر) نصاباً ومخادعاً^(٤) . فنجدتها تصر على طهارتها بعد اتهام زوجها لها بالخيانة ، كما يظهر فى (أبيات ٨٢٠ ، ٨١٢ ، ٨١٧ ، ٨٨٢ ، ٨٩٠) وكذلك (أبيات ٨٣١ - ٨٣٤) :

ALCM: Per supremi regis regnum iuro et matrem familias
Iunonem , quam me vereri et metuere est par maxime ,
ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore,
contigit .

ألكمينا : أقسم بمملكة الملك الأعلى وجونو أم الأسرة ، التى أبجلها وأخافها

كثيراً ، بأنه لا أحد من البشر سواك قد مس جسده جسدى .

(١) سبب صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية " أمفيتريو " لبلاوتوس ، المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

(٢) Williams (G.), Some aspects of Roman marriage ceremonies and Ideals, op.cit .p.19.

(٣) Juniper (H.W), Character portrayal in Plautus .CJ 31 (1935-1936), P.286.

(٤) داف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ٢٤٠ .

وهنا يصل التهمك إلى نروته عندما نقسم " بمملكة أعظم الملوك " (Per supremi regis regnum)^(١). حيث يدل التلاعب بالألفاظ هنا على براعة بلاوتوس في انتقاء الألفاظ واستخدامه الفائق لها .

فحقاً ألكمينا لم يمسسها بشر إنما الذى مسها هو رب الأرباب الذى تقسم فى سذاجة بمملكته لإثبات براءتها من جرم هو مرتكبه .

لقد كان المسرح الرومانى حريصاً على ألا يصور امرأة متزوجة فى حالة خيانة زوجية ، لأنه كان مسرحاً أخلاقياً فى هذه النقطة بالتحديد ، ولم يقدم بلاوتوس ولا ترنتيوس زوجة خاطئة على المسرح ، لذلك نجد بلاوتوس فى مسرحية " أمفيتريو " يرجع الخيانة الزوجية إلى أنها من عمل وترتيب الآلهة ، خاصة وأن الرومان يتمتعون بصفات أخلاقية قوية على عكس ما كان فى المجتمع اليونانى الذى كان يوجد به العريضة المتزايدة والإفراط فى الفجور ، لذلك كانت الأشياء السيئة والعيوب والدسائس والشُرور تعرض على المسرح على أنها يونانية وليست رومانية وكانت تعتبر ممتعة أكثر منها منفرة حيث كان يسر المشاهد الرومانى أن يشاهد الحياة الإغريقية والنقص الإغريقى ، لذلك وتبعاً للفوارق الأخلاقية بين الشعبين اليونانى والرومانى ، فويل للكاتب الذى يهزأ على مسرحه بمواطن أو سيدة رومانية فاضلة . لذلك فإن براءة ألكمينا من الزنا المتعمد أمر واضح والشواهد التى تبرؤها عديدة ، ففى المقدمة نجد ميركورىوس يصف ألكمينا وهى فى أحضان جوبيتر (أبيات ١٣٤-١٣٥) :

Illa illum censet virum
suom esse , quae cum moechno est
تلك المرأة التى ترقد مع الزانى (جوبيتر) تعتقد
(طوال الوقت) أنه زوجها .

ثم يؤكد طهارتها فى (أبيات ٤٩٢ - ٤٩٣) حين يقول :

Nemo id probro
Profecto ducet Alcumenae .

بالتأكيد لن يؤول أحد هذا الأمر (الزنا) على ألكمينا بأنه عدم عفة^(٢) .

حيث يرى دكوورث أن ألكمينا مذنبه فقط من ناحية المعنى الفنى ، لكنها فى الحقيقة كرسست نفسها لطاعة زوجها ، ومن سوء حظها أنها وقعت ضحية للتشخيص والخداع ، حيث إن جوبيتر فعل فعلته تلك متكرراً فى صورة زوجها^(٣) .

(١) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ٢٤٠ .

(٢) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" بلاوتوس ، المرجع السابق ، ص ١١٠ .

(٣) Duckworth (G.E), op.cit .p.391.

(٣)

ومما جعل الموقف يزداد إثارة ، سذاجة الزوج الذي لعب دوراً بارزاً في كوميديا الأخطاء مما أدى إلى حدوث الارتباك ، وفي الوقت ذاته لم يفكر الرومان مطلقاً في السخرية من زوج مخدوع لذلك فإن السخرية لم تكن موجهة إلى البشر بل إلى الآلهة^(١).

لقد عالج بلاوتوس شخصية ألكمينا بوقار وإجلال خلال مسرحيته وتم إعطاؤها دوراً بارزاً جديراً بأن يذكر في جانب الفضيلة والكرامة التي تتحلى بها الزوجة الرومانية^(٢). ويشير سيجال إلى أنها تجسد شخصية الزوجة الرومانية التي يعجب بها كل مواطن روماني خاصة عند إظهارها للطهارة والفضيلة والطاعة والخضوع للحب . كما يؤكد ج.وليامز أنها رومانية ولم يكن فيها أى شئ يوناني . خاصة حين نجدها في (أبيات ٦٤٢ وما يليها) تمتدح شجاعة (Virtus) زوجها الروماني وهو ما يتعثر على آذاننا سماعه في أى موضع آخر بين شفتى أى زوجة من الزوجات اللاتي تم تصويرهن في الكوميديا اليونانية الحديثة^(٣).

AMPH , 647- 649

Satis mi esse ducam
virtus praemium est optimum ;
virtus omnibus rebus anteit profecto :

إنلى سوف أعتبر (هذا) كافٍ لى فالشجاعة أفضل
مكافأة ، الشجاعة بدون شك تتفوق على جميع الأشياء :

فهى تتحمل رحيله عنها بثبات مكثفة بالشجاعة التي يتحلى بها زوجها وهتاف الشعب لزوجها هتافهم للمنتصر (أبيات ٦٤٥ - ٦٤٦)^(٤).

وفي النهاية يشير كوستا (Costa) كما ورد عند (Phillips) إلى أن بلاوتوس استطاع أن يظهر بمهارة الاختلاف بين طهارتها والعبث المنتشر في المسرحية ، فبلاوتوس كان قادراً على فهم ما يحتاجه الجمهور ، عن طريق تقديم شخصية ألكمينا وموضوع الشرف والكرامة الذي لم يعتد بلاوتوس على إظهاره في شخصياته ، مما جعل الجمهور والكورس يهتفون ويصفقون لمنزلة ألكمينا العالية^(٥).

(١) Harsh (PH), A Handbook of classical drama , London (1944), p.340.

(٢) Luce (J.T), Ancient writers , Greece and Rome , New York (1981), p.506.

(٣) Segal (E.), Roman laughter, op.cit , p.22.

CF. Williams (G.), Some aspects of Roman marriage , op.cit , p.28. .

(٤) Phillips (J.E), Alcmena in the Amphitruo of Plautus: A pregnant lady joke , CJ 80 (1985), P.126 .

(٥) Ibid., pp.121-122.

الباب الثالث ، العناصر الرومانية في الكوميديا البلاوتية

الفصل الأول : تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية

- الإشارات الزمنية والمكانية

- إشارات إلى المظاهر السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية

الفصل الثاني : الألفة الرومانية في المسرح البلاوتي

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة في مسرحية "أمفيتريو"

- موقف الشخصيات تجاه الألفة

- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألومية

الفصل الثالث : السمات اللغوية والأملوية في الكوميديا البلاوتية

أولا : البناء اللغوي في العبارة البلاوتية

ثانيا : البناء البلاغي للحوار البلاوتي

- التورية والتلاعب بالألفاظ

- الجناس والمصباح

- حركات الروابط وحركات العطف

- الاستعارة والتكرار البلاغي

- التناقض ومواءمة المقام

- التفسير واللفظ التوضيح

الفصل الأول : تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية

- الإشارات الزمنية والمكانية
- إشارات إلى الملحات الميامية والعسكرية والقوانين الرومانية

لقد حاول بلاوتوس أن يجعل الهيكل الخارجى للمسرحية يونانياً ، ولكنه كان يملأ هذا الهيكل بكل ما يتفق مع القوانين والأخلاق والعادات الرومانية ، ولذلك فقدت المسرحية وحدتها واستحق النقْد اللاذع من هذه الناحية . وقد فرق بلاوتوس بين القارئ الذى يقرأ فى هدوء وبين النظارة الذين يريدون أن يتمتعوا بقصة طريفة دون الالتفات إلى ما عدا ذلك من إهمال أو تناقض ، وهذا الذى يعتبر عيباً فى نظر بعض الدارسين هو فى حد ذاته من مميزات فن بلاوتوس ، بل هو دليل على عبقرية المؤلف وعلو قدره ، أولاً فى تمكنه من اللغة اليونانية وثانياً فى قدرته على معالجة الموضوع من الناحية المسرحية. وعلى الرغم من أن الأحداث فى مسرح بلاوتوس تقع فى أثينا أو إبيدامنوس أو أيتوليا ، والشخصيات تحمل أسماء يونانية بالإضافة إلى أن ملابسهم يونانية فى جوهرها ، إلا أننا فى الواقع نشعر أننا فى دولة إغريقية رومانية نلتقى فيها بالإغريق والرومان ^(١). خاصة وأن بلاوتوس يمتلك مهارة الخلط بين اليونانى والرومانى بطريقة الهجوم على القارئ وهذه العادة تبدو طبيعية وغير مبالغ فيها بالنسبة لجمهوره الرومانى ، ولكن فى الغالب قد تسبب هذه العادة ارتباكاً وتشويشاً ، فكثيراً ما يتم التعدى على المحيط اليونانى بواسطة الإشارة إلى البرايٲور (Praetor) ، ومن أكثر الارتباكات إثارة تلك التى تحدث عند الإشارة إلى مدينة بلاوتوس نفسه سارسينا (Sarsina) أو إلى مدينة براينستى (Praeneste) من أجل إحداث التأثير الهزلى ^(٢). وفى الوقت ذاته لم ينس الممثلون أنهم أمام متفرجين رومان ، لذلك كانت التلميحات والنكات دائماً أصيلة من ابتداء بلاوتوس نفسه ^(٣).

وفى هذا الجانب يختلف بلاوتوس عن ترنتيوس الذى احتفظ بجو مسرحياته إغريقياً خالصاً ، وأبى أن يرومها باستثناء برولوجاته ، لذا نحاشى ذكر الأماكن والوقائع الرومانية محاولاً إعطاء كل مسرحياته خصوصيتها .

ومما ساعد بلاوتوس فى إظهار تلك المادة شخصية الجمهور الرومانى ذاته الذى كان يريد الكوميديا الهزلية إلى جانب الفكاهة المتحررة الواضحة المنبعثة بصفة خاصة من الشخصيات النمطية المألوفة ، مثل القوادين (Lenones) والطفيليين (Parasiti) والعبيد (Servi)

(١) Hunter (R.L). The new comedy of Greece and Rome , London (1985),p.22.

* لقد كان البرايٲور يختص بالإشراف على سير العدالة ، وكان هناك برايتور للأجانب يختص بنظر القضايا التى قد يكون أحد الأجانب من الزوار أو المقيمين طرفاً فيها ، وكان هناك حاكم ثالث (Praetor urbanus) ظهر فى عام ٣٦٦ ق.م ، وكان من واجبه إقامة العدل بين المواطنين الرومان وأحياناً كان يمتلك القيادة العسكرية.

(٢) Harsh (PH.).,A Handbook of classical drama , London (1944),p.336.

(٣) Stace (C.).Plautus (Rudens-Curculio-Casina).Newyork (1981),p.9.

المجردين من المبادئ الأخلاقية^(١). مما جعل بلاوتوس يقوم بتجريد العديد من الجوانب الرئيسية في مسرحياته من أجل تقديم مادة تلقى قبولا لدى جمهوره الروماني ، وحيث كانت عقلية بلاوتوس الرومانية تقتبس كل ما تراه نافعا ومفيدا لها ، كانت تصبغ ما تقتبسه بالصبغة الرومانية حتى يصير رومانيا خالصا ، ولكن يمكننا القول بصورة عامة أن بلاوتوس كان يشكل مادة رومانية في قوالب إغريقية ، حيث بقيت المهارة اليونانية وتم الاحتفاظ بها في الترجمة^(٢).

إن هذه الصبغة جعلت بلاوتوس يكتسب شعبية تفوق شعبية ترنتيوس ، الذي انصرف جمهوره عن مسرحياته الأخيرة نظرا لصبغتها بالصبغة اليونانية وبعدها عن الحياة الرومانية بالإضافة إلى خلوها من خفة الروح والضحك.

وسوف نحاول الكشف عن الأبعاد الرومانية في المسرح البلاوتي من خلال تصويره للشخصيات وفق العادات والنظم الرومانية .

(١) Hough (J.N),The development of Plautus' Art , CPH 30 (1935),P.43.

(٢) Ibid.,p.44.

الإشارات الزمنية والمكانية :

من الجدير بالملاحظة أن نجد مسرحيات بلاوتوس زاخرة بالعديد من الإشارات التاريخية التي كانت الكوميديا اليونانية الحديثة تحوى القليل منها . ففي الوقت الذي كانت فيه الرقابة على المسرح تحظر التعرض للأشخاص الرومان وكذلك الأحداث السياسية المعاصرة لروما عند كتابة المسرحيات ، إلا أننا نجد بلاوتوس في العديد من الأمثلة يتحدى هذه الرقابة ويقدم لنا بعض الإشارات التاريخية التي ساعدت الدارسين إلى حد ما لتأريخ مسرحياته ^(١). فلم يكتف بلاوتوس بإدخال جو روما العام فقط ، بل نجده يشير إلى التاريخ المعاصر، ففي مسرحية "الأسيران" توجد إشارة إلى إخضاع البويين (Boii) لبلاد الغال (بيت ٨٨٨) والتي اعتبرها فراينكل بلاوتية أصيلة :

At nunc Siculus non est , Boius est , Boiam terit:^(٢)

إنه لم يكن صقلياً الآن ، إنه غالى ، يُنسب إلى بلاد الغال.

وفي مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٥٤٢ - ٥٤٦) توجد إشارة إلى العقاب الذي أنزل بأهل كمبانيا بعد الحرب البونية الثانية (٢١٨ - ٢٠٢ ق.م) وكذلك استيراد العبيد من سوريا بعد هزيمة أنطيوخوس في عام ١٩١ ق.م^(٣).

كان بلاوتوس يهدف من وراء هذه الإشارات إلى جعل التاريخ الروماني خالداً راسخاً داخل العقل ، خاصة وأن مصدره بلاوتى وليس يونانياً وهو أمر لا نزاع فيه . وفي الوقت ذاته يستطيع الجمهور الروماني أن يتتبع بسهولة تلك الإشارات الرئيسية التي وردت في مسرحياته، كما تتبع المسرح الأثيني الجولات العديدة التي قام بها أريستوفانيس في المسائل الشائكة^(٤).

فقد أهمل بلاوتوس معظم الإشارات الخاصة بالتاريخ اليوناني عند اقتباسه من نماذج اليونانية، حيث نجده قد أشار مرتين فقط إلى الملك أجاثوكليس (Agathocles) في مسرحيته "بسيودولوس" (بيت ٥٣٢) ، و"بيت الأشباح" (بيت ٧٧٥)^(٥).

(١) Westaway (M.A.), The original element in Plautus , Cambridge (1917), p. 16.

(٢) Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922), p. 41.

(٣) Westaway (M.A.), op.cit , pp. 17-18.

وفي مسرحية "القرطاجنى الصغير" (بيت ١٠١٦) توجد إشارة إلى طقوس عبادة باكخوس (Bacchus) حيث كان الجنون وهناك العرض والسكر والعريضة يشكلون جزءاً كبيراً من هذه الطقوس ، والتي مُنعت بقانون مشهور جداً أصدره مجلس الشيوخ في عام ١٨٦ ق.م ، وقد أشار بلاوتوس إلى هذا القانون في مسرحية "كاسينا" (بيت ٩٧١).

(٤) Ibid., p. 19 .

(٥) Fraenkel (E.), op.cit , p. 16 .

أما الإشارة التي وردت لأجاثوكليس في مسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٤٠٩ - ٤١٠) فإنها تخضع لآراء مختلفة^(١) :

Qui Syracusis perhibere natus esse in Sicilia ,
ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum
Phintia ,

هو الذى يجزم بأنه مولود فى صقلية بمدينة سيراكوزا ، حيث
كان الملك أجاثوكليس ومرة أخرى (حاكماً) فى فينتيا.

وعلى الرغم من أن فيليب ملك مقدونيا ودلرا ملك الفرس كحاكمين قوبيين وغنيين كانا معروفين لدى كتاب الكوميديا اليونانية الحديثة التى اقتبس منها بلاوتوس معظم - إن لم يكن جميع - رواياته إلا أن بلاوتوس قد أغفل الإشارة إليهما ، باستثناء حالات نادرة جداً مثل الإشارة التى وردت إليهما فى مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٨٥ - ٨٦) ، وإلى الملك فيليب وحده فى (بيت ٧٠٤) :

^(٢)Ego sum ille rex Philippus.

إننى أكون الملك فيليب المشهور.

وفى مسرحية "الجندي المغرور" (بيت ٢١١) توجد إشارة تاريخية إلى سجن الشاعر الرومانى نافيوس والذى يرجع إلى الفترة ما بين عامي (٢١٠ - ٢٠٧ ق.م). حيث أشار بلاوتوس إلى الشاعر بكلمة (barbarus) "أجنبى" بالمعنى الذى وجدته فى أصوله اليونانية ، ولقد استخدم بلاوتوس كلمة (barbaria) فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (بيت ٥٩٨) كمرادف لإيطاليا بصفة عامة^(٣) .

وفى بعض الأحيان يتراءى لنا أن بلاوتوس قد رأى بثاقب نظره ما قدر لوطنه من سلطان ، عندما يتوقف ليعطى نصائح فى السياسة والقانون والحرب فى مسرحية "علبة المجوهرات" (أبيات ١٩٩ - ٢٠٢) ، ولأنه قد عاصر الحرب البونية الثانية كلها (١٢٨ - ٢٠٢ ق.م) ، نجده

^(١) Westaway (M.A.), op.cit., p.19.

* فينتيا (Phintia) هى مدينة تقع فى صقلية عند مدخل مدينة هيمارا أما فينتياس (Phintias) فهو فيلسوف فيثاغورى اشتهر بصداقته مع الفيلسوف الفيثاغورى دامون (Damon) وقد أخضع مدينة صقلية بأكملها بما فيها مدينة فينتيا ، وقد مزحه القرطاجيون ولكنه بعد أربع سنوات استرد المدينة وأصبح حاكماً عليها مرة أخرى فى عام ٢٠٧ ق.م. لذلك فالحقائق التاريخية التى وردت فى هذه المقطوعة على لسان الغانية إروتيوم ليست دقيقة ولا شك أن هذا التخييل فى الحقائق التاريخية يتفق وشخصية الغانية، انظر :

أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، " كنز البخيل - التوأمان " (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص ١٤٧ .

^(٢) Fraenkel (E.), op.cit. p. 240 .

^(٣) Westaway (M.A.), op.cit. p.17.

على لسان إله العون (Auxilium) يحث الشعب الروماني لكي يبذل جهداً فائقاً من أجل تحقيق النصر في هذه الحرب ، ذلك النصر الذي أصبح بالفعل قريباً منهم^(١) .

إن المنظر في مسرحيات بلاوتوس يقودنا غالباً إلى مدينة أثينا وأحياناً إلى مدن يونانية أخرى مثل سيكيون وإبيدامنوس وإيسوس وقوريني وغيرها ، ولكن ما يحسب لبلاوتوس أننا في خضم الأحداث غالباً ما ننسى أننا في مدينة أثينا أو كاليدون ، حيث ندرك أننا نسير في شوارع رومانية مليئة بالأسماء التاريخية والجمعيات الرومانية^(٢) . بالإضافة إلى ذلك نجد بلاوتوس يسمح لشخصياته أن تقول ما لا يستطيع أي مواطن يوناني في مدينة يونانية أن يقوله ، وذلك عن طريق الإشارات التي تبث روح الأصالة في مسرحياته^(٣) . وفي الوقت ذاته نجد شخصياته اليونانية تتحدث عن المدن الإيطالية مثل (Pistoria و Placentia و Praeneste و Sutrium و Sarsina) بدون أي إحساس ظاهر بالمتناقضات الفنية . فكما أشار بلاوتوس إلى مسقط رأسه ، ومدينة مارسينا في مسرحية "بيت الأشباح" (بيت ٧٧٠)^(٤) ، نجده يشير أيضاً إلى المدن الإيطالية بصفة عامة بعبارة (barbaricae) في مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٨٤) :

HEG: Quid tu per barbaricas urbes iuras ?

هيجيو: لماذا تقسم بالمدن الأجنبية ؟

كما أشار إلى إيطاليا نفسها بكلمة (barbaria) "القطر الأجنبي" في مسرحية "القرطاجني الصغير"^(٥) .

كان بلاوتوس يدرك تماماً أن الإشارة إلى الأماكن الرومانية المشهورة ، كانت تلقى استحسان وقبول الجمهور الروماني ، مما جعله يكثر من هذه الإشارات داخل ثنايا مسرحياته ، فعلى سبيل المثال نجد أبوليا (Apulia) في مسرحية "الجندي المغرور" (بيت ٦٤٨) ، وكابوا (Capua) في مسرحية "الحبل" (بيت ٦٣١) وكذلك إتروريا (Etruria) في مسرحية "علبة المجوهرات" (بيت ٥٦٢) ، وبرائيستي في مسرحيات "تروكولينتوس" (بيت ٦٩١) ، وثلاث

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.17.

(٢) Ibid. , p.20 .

(٣) Duckworth (G.E). The Nature of Roman comedy, A study in popular entertainment, Princeton (1952), p. 136.

(٤) Westaway (M.A), op.cit, p.17.

(٥) Duckworth (G.E), op.cit, p. 136.

وبما أن كلمة (Barbarus) "أجنبي" تستخدم للإشارة إلى شيء أجنبي ليس يونانياً ، نجد أن عبارة (Ludii Barbari) تعني الممثلين أو الراقصين الرومان [انظر مسرحية "كوروليو" (بيت ١٥٠)] ، وعبارة (Mores Barbari) تعني الأخلاق أو التقاليد الرومانية [انظر مسرحية "ستيوخس" (آيات ١٩٣ وما يليها ، ٧٩٠ وما يليها)] ، انظر :

Kenney (E.), The Cambridge history of classical literature, The Early republic, vol II, part I, Newyork (1982),P. 109.

قطع من العملة" (بيت ٦٠٩) ، و"الأختان باكخيس" (FR.VIII) ، وسارسينا وأومبريا فى مسرحية "بيت الأشباح" (بيت ٧٧٠)^(١) . ولقد اعتمد بلاوتوس على أسماء هذه المدن لإحداث التوريات التى تعد إحدى السمات المميزة للأسلوب البلاوتى ، حيث نجده على نفس طراز التورية التى صنعها عند الإشارة إلى مدينة سارسينا ، يشير فى مسرحية "الأسيران" (أبيات ١٦٠ ومايلها) إلى سلسلة من التوريات القائمة على عدد كبير من أسماء المدن الإيطالية ، على سبيل المثال نجد كلمة (pistor) "طحان أو خباز" و(Pistoria) "بيستوريا" وهى مدينة فى إتروريا ، وكلمة (panis) " رغيف" و(Panna) "بانا" وهى مدينة فى سامنيوم (Samnium) ، وكلمة (placenta) "كعكة" و(Placentia) "بلاكنتيا" وهى مدينة فى شمال إيطاليا^(٢) .

ولم يكتف بلاوتوس بالإشارة إلى أسماء الأماكن ، بل يشير أيضاً إلى أسماء العديد من الشعوب . وفى مسرحية "التوأمان مينايخموس" يشير العبد ميسينيوس إلى أسماء بعض الشعوب التى تعرف عليها من خلال رحلة البحث مع سيده مينايخموس سوسيكليس عن شقيقه التوأم والتي استغرقت ست سنوات (أبيات ٢٣٥-٢٣٨) :

Histros^{*} , Hispanos , Massiliensis , Hilurios
mare superum omne Graeciamque exoticam
orasque Italicas omnis,qua adgreditur mare ,
sumus circumvecti.

لقد طفنا حول الإيستيريين ، الأسبانيين ، الماسيليين ، الإليريين ،

وكل الجزء الأعلى من البحر (الادرياتيكي) وبلاد الإغريق العظمى

وجميع الشواطئ الإيطالية ، حيث يدنو منها البحر.

وفى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٨٨) أشار بلاوتوس إلى "البويين" (Boli) ، ذلك الشعب الذى كان يسكن فى جنوب شرق بلاد الغال^(٣) .

لقد قدم بلاوتوس بحرية تامة عناصر جديدة من الحياة الرومانية لكى يصبغ مسرحياته بالصبغة الرومانية ، لذلك نجد السوق العامة (ἀγορά) قد أصبحت الفوروم (Forum) ، وأصبح الأكروبول هو الكابيتوليوم (capitolium)^(٤) . حيث وردت إشارات عديدة إلى السوق

^(١) Duckworth (G.E), op.cit. p.136.

^(٢) Westaway (M.A), op.cit, p.23.

* الإيستيريون قوم فى شمال إيطاليا قرب البحر الادرياتيكي ، والماسيليون هم مواطنو مدينة ماسيليا ، أما الأسبانيون فكانوا سكان أسبانيا . وكان الإليريون يقطنون فيما يسمى الآن بـإيطاليا وبلاد الإغريق العظمى يقصد بها جنوب إيطاليا وصقلية.

^(٣) Westaway (M.A), op.cit, p.25

^(٤) Stace (C.), op.cit, p. 6.

الرومانية (Forum) في المسرحيات البلاوتية ، ويرجع ذلك إلى أن حركات بلاوتوس كانت تعتمد في أغلب الأحيان على ذهاب بعض الشخصيات إلى السوق أو عودتهم منه ، بالإضافة إلى ذلك يظهر الفوروم كمنتجع لشراء جميع مستلزمات الاحتفالات بصفة دائمة في المسرحيات التي يوجد بها ترتيبات احتفالية مثل الزواج وأعياد الميلاد وتقديم القرابين لأحد الآلهة^(١) .

كما نجد الشخصيات البلاوتية تشير أيضاً إلى الفيلابروم (velabrum)^{**} ، الذي كان يختص بكل احتياجات المائدة ، فنجد فيه بائعي الزيت والخبز والجزارين الخ ، ففي مسرحية "الأسيران" عندما يتقابل الطفيلي إرجاسيلوس مع بعض الشبان في السوق ، فإنه يطلب مشاركتهم طعام الغداء إلا أنهم لم يستجيبوا له بل التزموا الصمت ، ثم بعد ذلك تركهم وذهب لجماعة أخرى ، ولكن حدث معه نفس الشيء (أبيات ٤٨١ وما يليها) مما دفعه إلى وصفهم بأنهم جميعاً عصابة كتجار الزيت (Olearii) في الفيلابروم (بيت ٤٨٩) :

Omnes de compecto rem agunt quasi in velabro
olearii. ^(٢)

الجميع (هنا) كما لو كانوا يدبرون أمرهم بإتفاق ،

مثل بائعي الزيت في الفيلابروم.

ومن مظاهر العمارة والفنون الرومانية ، في مسرحية "الأسيران" توجد إشارة إلى "البوابة ثلاثية الأقبية" (Porta Trigemina)^{***} التي كانت تعد أحد الأجزاء الهامة في روما (بيت ٩٠) :

Ire extra portam Trigemina ad saccum licet. ^(٣)

* أصبح يطلق على السوق اليونانية (ἀγορά) لفظ فوروم في العصر الروماني وكانت تمثل مركز الأعمال والحياة الاجتماعية للمدينة في العصور التاريخية القديمة . فإذا كان الفوروم يتميز بالطابع التجاري إلا أن بعض الأنشطة السياسية والخطابية والاجتماعية كانت تمارس بداخله .

^(١) وردت الإشارة إلى السوق الرومانية ، على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية "الحمير" (بيت ١٠٧) ، ومسرحية "أمفيتريو" (أبيات ١٠١١-١٠١٢) ، ومسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٢١٤ ، ٦٨٤) ، ومسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٢٧٣) ، ومسرحية "الأسيران" (أبيات ٧٨٦ ، ٨١٥) ، انظر :

Westaway (M.A), op.cit, p.20.

^{**} الفيلابروم عبارة عن أرض منخفضة بين تل الكابيتول (Capitol) وتل البلاتين (Palatine) وهو يشبه إلى حد ما السوق الرومانية من حيث البيع والشراء .

^(٢) Westaway (M.A), op.cit, p.21; Duckworth (G.E), op.cit, p. 136 .

^{***} البوابة ثلاثية الأقبية عبارة عن حائط قصير يقع بين تل الأفتين (Aventine) والنهر وكان هذا الطريق يؤدي إلى أوستيا (Ostia) .

^(٣) Lindsay (W.M), 'Captivi of Plautus , london (1900), p.144 ; Kenney(E.), op.cit, p.109.

يسمح بالذهاب للتسول خارج البوابة ثلاثية الأقبية .

وفي مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٣٥٩) وردت إشارة إلى "البوابة الخارجية (extra portam) والتي من المحتمل أنها تشير إلى بوابة الإسكوليين (Esquillina) حيث كانت توجد مدافن الفقراء ، وتعتبر هذه البوابات داخل أسوار المدن في المستعمرات الجديدة وكان الغرض منها في بداية الأمر دفاعياً ثم تحول إلى إظهار عظمة العمارة الرومانية . وتشير فيستاوى إلى أن البوابة الرومانية في البيت السابق من مسرحية "الجندى المغرور" قد حلت محل مدينة إفيسوس [انظر أيضاً مسرحيتي "بسيودولوس" (بيت ١٣٣١) ، و"كاسينا" (بيت ٣٥٤)]^(١).

وفي مسرحية "الأختان باكنيس" وردت الإشارة إلى تل الأكروبول في عبارة (arcem) "القلعة أو الحصن" (بيت ٩٠٠) :

Illa autem in arcem abiit aedem visere Minervae

لقد رحلت تلك السيدة إلى القلعة من أجل زيارة معبد مينيرفا .

وبالتالي فإن بلاوتوس هنا في هذا البيت خلط بين العنصر اليوناني متمثلاً في هضبة الأكروبول ، والعنصر الروماني متمثلاً في الإلهة الرومانية مينيرفا ، إلهة الحكمة ، التي كانت تُعبد فوق تل الكابيتول مع جوبيتر وجونو.

ولأن بلاوتوس لم يكن يعتمد على هذه الإشارات اليونانية ، نجده يستبدل الأكروبول بتل الكابيتول (capitolium) كعنصر روماني أصيل في مسرحيتي "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٨٤) و"كوروليو" (بيت ٢٦٩)^(٢).

وفي مسرحية "الأسيران" توجد إشارة إلى البازيليكا (Basilica) في عبارة (subbasilicanos) التي تعني المتجولين أو المتسكعين حول أعمدة البازيليكا (بيت ٨١٥) :

Quorum odos subbasilicanos omnes abigit in forum.

إن الرائحة تدفع جميع المتسكعين الذين (يتجولون حول أعمدة البازيليكا) إلى السوق.

والمقصود بكلمة (odos) رائحة السمك النتن الذي كان بائعو الأسماك يتجولون به في البازيليكا . وقد أثارت هذه الإشارة جدلاً بين الدارسين ، حيث إننا نعلم أن الكنصور كانوا أول من قام ببناء بازيليك في روما عام ١٨٤ ق.م وأطلق عليها اسم "بازيليكا بوركيا"

(١) Westaway (M.A), op.cit, p.21.

* لقد ارتبط تل الكابيتول بمعبد الكابيتوليوم (Capitolium) وهو معبد الثلاث المقدس جوبيتر وجونو ومينيرفا الذي يعتبر أقدم المعابد الرومانية إذ يرجع تاريخ بنائه إلى نهاية القرن السادس عشر ق.م .

(٢) Ibid., p.20.

** البازيليكا هي قاعة مستطيلة البناء ذات أروقة ، تقع بجوار السوق العامة استخدمها الرومان ساحة للقضاء ومكلاً للنشاط السياسي والاجتماعي والتجاري ، وكان أول بناء عُرف في روما يرجع إلى ماركوس بوركيوس كاتو (Marcus Porcius Cato) عام ١٨٤ ق.م .

(porcia basilica) وهو نفس العام الذي توفي فيه بلاوتوس ، لذا يرى (Lindsay) أن هذا البيت قد أضيف إلى النص بعد وفاة بلاوتوس ، معتمداً في ذلك على أنه لم يكن هناك بازيليكا في روما قبل عام ١٨٤ ق.م (خاصة وأن تأريخ مسرحية " الأسيران " يرجع إلى عام ١٨٩ ق.م)^(١) .

وعلى حد تعبير فيستاوى ربما أن بازيليكا بلاوتوس هنا في تلك المسرحية كانت عبارة عن مبان عشوائية قد أقيمت في وقت مبكر لعمل كاتو^(٢) .

وفي مسرحية " أمفيترو " نجد (أبيات ١٠١١ - ١٠١٣) تحتوي على إشارات عديدة إلى المباني اليونانية. فعندما يشير أمفيترو إلى الأماكن التي طاف بها للبحث عن ناوكراتيس ، يبدو وكأنه يقدم وصفاً جغرافياً لإحدى المدن :

Nam omnis plateas perreptavi , gymnasia et myrhopolia ;
apud emporium atque in macello , in palaestra atque in foro ,
in medicinis , in tonstrinis , apud omnis aedis sacras.

لكنني طفت خلال جميع الشوارع ، والملاعب الرياضية ومحلات العطور ،

وعند السوق وفي متجر الطعام ، وفي حلبة المصارعة وفي السوق العامة ،

وفي عيادات الأطباء ، وفي دكاكين الحلاقين ، وعند جميع المعابد المقدسة .

وقد وردت الإشارة أيضاً إلى " الجمنازيوم " أو "مدرسة الألعاب الرياضية " في مسرحية "وعاء الذهب " (بيت ٤١٠) ، كل هذه الإشارات الرومانية قدمت لنا أحد الجوانب الهامة لأصالة بلاوتوس ، في حين أن ترنتيوس كان تواقاً إلى المحافظة على المحيط اليوناني متجنباً الكثير من الإشارات الخاصة بالأماكن والأحداث الرومانية ، باستثناء بعض الإشارات القليلة جداً التي وردت في مقدماته بصفة خاصة وفي ثانياً مسرحياته بصفة عامة^(٣) .

Lindsay (W.M), op.cit , p. 302. .

Westaway (M.A), op.cit ,p.21.

وعن الإشارة التي وردت إلى البازيليكا والسوق الرومانية وما بها من حوائط ومعابد وغيرها في مسرحية "كوروليوس" ، انظر :
Csapo (E.), Plautine elements in the running _ slave entrance monologue ? CQ 39
(1989),pp.155-156.

Duckworth (G.E), op.cit ,p. 136.

(١)

(٢)

(٣)

— إشارات إلى السلطات السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية: —

عند محاولة البحث عن العنصر الأصيل عند بلاوتوس في هذا المجال نجد أنفسنا أمام نوع سهل بالفعل ، فمن خلال قراءة الكوميديا البلاوتية نرى معظم الحكام وكذلك الوظائف الإدارية التي كانت موجودة في روما بالفعل في فترة عصر الجمهورية ، باستثناء وظيفتين هما القنصل (Consul) والكنسور (Censor) اللتين لم يتم الإشارة إليهما بصفة مباشرة ، وربما يرجع ذلك إلى أهمية مركزهما الوظيفي الذي كان بمنأى عن التهمك والسخرية^(١).

فقد وردت الإشارة إلى وظيفة الديكتاتور (Dictator) في مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٦٩٥) ، وكذلك في مسرحية "بسيودولوس" (آيات ٤١٥ - ٤١٦) :

SIM: Si de damnosis aut de amatoribus
dictator fiat nunc Athenis Atticis. ^(٢)

سيمو: إذا (كانوا يبحثون) عن المبشرين أو عن العشاق
فإن الديكتاتور يصبح الآن في أثينا الأتيكية.

ولقد أشار بلاوتوس إلى "البرايتور" (praetor) مرات عديدة ، على سبيل المثال في مسرحيات "الأسيران" (آيات ٤٥٠ ، ٥٠٥) ، و "التاجر" (بيت ١٠٧٥) ، و "الأختان بلاكخيس" (بيت ٢٧٠) ، و "إبيديكوس" (بيت ٢٥) ^(٣).

وفي مسرحية "وعاء الذهب" توجد إشارة خاصة إلى وظيفة البرايتور كموظف خاص بالقضاء ، فعندما يعترف الشاب ليكونيديس للبخل يوكليو بجريمته الشنعاء التي ارتكبها في حق ابنته ، نجد يوكليو يقسم بهرقل بأنه سوف يقوده إلى القاضي (البرايتور) (بيت ٧٥٩):

Iam quidem hercle te ad praetorem rapiam et tibi
scribam dicam ,

^{*} كان القنصل يتمتع بالسلطة العسكرية (Imperium militare) والسلطة المدنية (Imperium domi) حيث كان القنصل هو الذي يرأس الطقوس الدينية الكبرى ومجلس الشيوخ ويقود الجيش ويكون مسئولاً عن تكوينه وتمويله وهكذا كان القنصل يمارس سلطات الملك ، ولكن لكي تظل سلطات الحكم محدودة لم يُسمح لهم بالبقاء في نفس الوظيفة أكثر من عام واحد ، ولا يتولى الحاكم نفسه الوظيفة أكثر من مرة كل عشرين عاماً.

^{**} كان الكنسور يقوم بعمل تعداد للسكان كل خمس سنوات ويقدر قيمة المقاطعات تمهيداً لفرض الضرائب عليها ، وبمرور الوقت أضيفت له سلطات أخرى كمراقب للأخلاق وتصرفات المواطنين ، وكان يلي التربيون في السلطة حيث كان في سلطته أن يفصل أي عضو حتى من مجلس الشيوخ إن أُدين بجريمة.

(١) Westaway (M.A.), op.cit. p.33.

^{***} كان يتم تعيين ديكتاتور في أوقات الخطر في روما ، وكان هذا التعيين يأتي من قبل القاضية ، ولا تزيد فترة تعينه عن ستة أشهر وبعد زوال الخطر يستقيل من منصبه ، ولكن هذه الوظيفة بدأت تفقد أهميتها خلال القرن الثالث ق.م .

(٢) Fraenkel (E.), op.cit. p.20.

(٣) Westaway (M.A.), op.cit. p.33.

بحق هرقل سوف أسحبك بالفعل إلى البرايتور وسوف أقيم
دعوى قضائية عليك .

كما وردت الإشارة إلى التربيون (Tribunus) * فى مسرحية "الفارسي" (بيت ٢٢)
والكوايستور (Quaestor) ** كأمين للخزانة فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ١٠٧٥):
Nunc hanc praedam omnem iam ad quaestorem deferam.
الآن سوف أحمل كل هذه الغنيمة إلى الكوايستور.

وكذلك إلى " الأيديل " (Aedilis) *** فى مسرحيات " الأسيران " (بيت ٨٢٣) ، و "الفارسي"
(بيت ١٦٠) ، و "تروكولينتوس" (بيت ٥٥٧) وفى مسرحية "الحبل" نجد بلاوتوس يشير إلى
الإله نبتون (Neptunus) بأنه أيديل مميز عن الآخرين (أبيات ٣٧٢ - ٣٧٣):
TRACH: Novi , Neptunus ita solet , quamvis fastidiosus
Aedilis est : si quae improbae sunt merces , lactat
omnes^(١).

تراخاليو: لقد علمت ، أن نبتون هكذا كالمعتاد لا يزال أيديل شديد الحساسية
إلى أبعد حد : إنه يلقي جميع البضائع الرديئة (إلى أعماق البحر).
ويشير فراينكل إلى أن أسلوب بلاوتوس هنا فى وصف الإله نبتون "إله البحر" كأيديل مميز ،
يعتبر إضافة بلاوتية إلى الأصل اليونانى الذى اقتبس منه مسرحيته^(٢).
وفى مسرحية "أمفيتريو" رغم جوها الإغريقى الأسطورى إلا أنها لا تخلو من الإشارات
الصريحة لبعض جوانب المجتمع الرومانى ، حيث نقرأ فى المقدمة عن الـ (Aediles) الذين
"إن منحوا أكاليل الغار لأى من الممثلين بغير وجه حق" (بيت ٧٢) يعتبرون مخلصين فى أداء
وظيقتهم^(٣). وفى مسرحية "الأسيران" وردت الإشارة إلى الأيديل كمراقب لمصلحة التموين
(أبيات ٨٢٣ - ٨٢٤)^(٤):

Eugepae , edictiones aedilicias hic quidem habet ,

* كان قائداً احتياطياً للجيش ، وقد أصبح هناك ستة فى كل فرقة عسكرية أثناء الفترة الأخيرة من العصر الجمهورى.
** كان يختص بالشئون المالية فى عصر الجمهورية . وطبقاً لنصوص الألواح الاثني عشر كانت الكوايستورية فى الأصل وظيفة
قضائية ، ولكن أصبحت فيما بعد تختص بالشئون المالية وشئون الخزنة . وكان عدد شاغليها اثنين ثم زيد إلى أربعة بعد فتح هذا
الملصب أمام العامة.
*** كان موظفاً عمومياً يختص بالإشراف على المنشآت العامة والأسواق ونظم المرور وشئون التموين وكيفية إمداد المدينة بالمياه،
وكذلك على المعابد ، كما أن العديد ممن تولوا هذا المنصب اعتبروا هذه الوظيفة وسيلة لكسب الشعبية ومجموعة الأصوات فى
الانتخابات.

(١) Westaway (M.A), op.cit , p.33.

(٢) Fraenkel (E.), op.cit , p.40.

(٣) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، للعدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة
القاهرة (١٩٩٤) ، ص ١٠٣.

(٤) Hadas (M.) A History of Latin literature , Columbia university press , New york

(1952), p.36.

mirumque adeost ni hunc fecere sibi Aetoli agoranomum.

مرحى ! إنه يصدر القرارات الأيديلية بالفعل هنا ، ولم يكن مدهشاً

طالما أن الأيتوليين قد نصّبوا هذا الرجل مشرفاً لهم على السوق.

فقد جعل بلاوتوس في هذين البيتين العنصر الرومانى ممثلاً في كلمة الأيديل (بيت ٨٢٣) ولكنه عاد مرة أخرى للتكرار في الثياب اليونانية في كلمة (Agoranomos) (بيت ٨٢٤) ، وطبقاً لما ورد عند فراينكل ، نجد أن بلاوتوس أحياناً يستخدم العبارات اليونانية معتقداً أنها تشبه الرومانية ، في حين أن كلمة "الأجورانوموس" هنا تتكررت على نحو هزيل عند مقارنتها مع الأيديل الرومانى^(١).

كما وردت الإشارة إلى "الرجال الثلاثة" أو "الشرطة" (tres viri) في مسرحيات "الحمير" (بيت ١٣١) ، و"الفارسي" (بيت ٧٢) ، و"وعاء الذهب" (بيت ٤١٦) ، وكذلك في مسرحية "أمفيتريو" (بيت ١٥٥) :

Quid faciam nunc , si tres viri me in carcerem compegerint?^(٢)

ماذا سأفعل الآن ، لو حبستنى الشرطة داخل السجن؟

وطبقاً لما ورد عند د. سيد صادق ، يقول بالمر (Palmer) إن الشرطة هي المقصودة بكلمة (tres viri) "الرجال الثلاثة" وكانت وظيفتهم هي الحفاظ على النظام في مدينة روما خاصة أثناء الليل لذا كان يطلق عليهم لقب "الرجال اللياليون الثلاثة" (tres viri nocturni) ، وكان بصحبته دائماً ثمانية من الأتباع وظيفتهم إنزال العقوبة الفورية على من يخرق القانون^(٣) ، وقد أشار إليهم بلاوتوس في مسرحيته "الحمير" (بيت ٧٧٥) و"أمفيتريو" (بيت ١٦٠)^(٤).

ويشير هنتر إلى أنه لم يكن هناك مقابل هزلى يونانى لكلمة (villicus) "وكيل المزرعة" ، الذى كان يلعب أدواراً هامة في مسرحيات "كاسينا" و"القرطاجنى الصغير" و"التاجر" ، حيث

* الأجورانوموس هو مفتش السوق الذى ينظم عملية البيع والشراء ، وهو يقابل الأيديل (Aedilis) عند الرومان .

(١) Csapo (E.), op.cit. p.159.

وردت الإشارة أيضاً إلى كلمة Agoranomos (المنقولة عن الكلمة اليونانية ἀγοράνομος) في مسرحية "كوركوليوس" (بيت ٢٨٥) ، انظر :

Fraenkel (E.), op.cit. p.196. ; Leo (F.), Plautinische Forschungen, zur kplitik und Geschichte der komodie , 2nd edition, Berlin (1912), p.103.

** كان يُطلق على رجال الأمن (Tres viri) "الرجال الثلاثة" وهي كلمة لاتينية استخدمها بلاوتوس مع أن المنظر يونانى ، وهي تعنى الحكام الثلاثة الذين كان منوطاً بهم الأمن العام بمعاونة الحكام الرومان الذين كان يطلق عليهم لفظ الأيديليس ، وكانوا يشرفون على السجون العامة وتنفيذ الأحكام على المجرمين وكان لهم حق معاقبة العبيد.

(٢) Westaway (M.A.), op.cit. p.34.

(٣) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١٠٤.

(٤) Westaway (M.A.), op.cit. p.34.

إن كلمة (ἐπίτροπος) التي نجدها عند كسينوفون (Xen.Oec.1.2.3FF) تعنى "حارس" أو "حاكم" ، مما يدل على أصالة بلاوتوس في استخدام هذه الوظيفة^(١).

أما عن التخطيط العسكرى الرومانى ، فإنه يبدو بارزاً فى مسرحية "أمفيتريو" ، خاصة فى تقرير سوسيا عن حملة أمفيتريو فى (أبيات ١٩٠ وما يليها) ، حيث نجد أن وصف سوسيا الرائع للمعركة التي انتصر فيها سيده ، يعيد إلى ذاكراتنا العديد من الصفحات الموجودة فى التاريخ الرومانى ، خاصة الحصول على الغنائم والأراضى والشهرة بعد الانتصار (أبيات ١٩٣ – ١٩٤)^(٢):

Praeda atque agro adoriaque ad fecit populares suos
regique Thebano Creoni regnum stabilivit suom.

لقد أمد مواطنيه بالغنيمة والأرض والشفرة
ووطد للملك كريون الطبيعى مملكته.

ولما كانت لهجة مسرحية "أمفيتريو" كلها رومانية ، فإن المحيط العسكرى قد أصبح رومانياً تماماً فى تفاصيله . فقد كان أمفيتريو كشخصية بطولية يقف منفرداً بين شخصيات بلاوتوس لأنه كان قائداً عسكرياً رومانياً ، لذلك نجد سوسيا يتبع أوامر سيده بحماس شديد مهما كانت صرامتها ، ويبدو ذلك واضحاً فى سلوكه القويم تجاه سيده (بيت ٩٥٦)^(٣):

SOS: Amphitruo , assum . si quid opus est , impera ,
imperium exequar.

سوسيا: إننى موجود (هنا) ، يا أمفيتريو ، إذا احتجت شيئاً ما ،
فلتأمر وأنا سوف أطيع الأمر.

لقد تحيز بلاوتوس بالثناء الدائم على الجيش الرومانى القوى كما يظهر فى مسرحية "الجبـل" (بيت ٨٢):

Valete , ut hostes vestri diffidant sibi

وداعاً ، كي لا يغتر أعداؤكم فى أنفسهم

وهو ما نجده واضحاً أيضاً فى مسرحية "الأسيران" (أبيات ٦٧-٦٨) :

Valete , iudices iustissimi

Domini duellique duellatores optumi.

وداعاً ، يا أعدل القضاة فى الوطن ويا أعظم المقاتلين فى الحرب .

Hunter (R.L), op.cit ,p.110.

(١)

وفى مسرحية "كاسينا" (بيت ٩٩) نجد أن دائرة حكم الوكيل (Villicus) فى الريف (Praefectura) ، انظر :

Duff (J.W),A literary history of Rome from origins to the close of the golden age , London (1953),p.126.

Beare (W.),Plautus and his public , CR 42 (1928),P.110.

(٢)

Westaway (M.A), op.cit ,p.29.

(٣)

بالإضافة إلى ذلك يشير بلاوتوس تكراراً إلى الاحتفال بالنصر الذي كان يحققه القادة الرومان في بداية القرن الثاني ق.م ، وهو ما يظهر بصورة واضحة في مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ١٠٧٢ وما يليها) ^(١).

إن السلطة العسكرية (Imperium) والحملة ضد الأعداء تظهر دائماً عند بلاوتوس كرمز للمكائد والحيل التي يقوم بها العبيد في المسرحيات ، كما يظهر في مسرحيتي "الفارسي" (أبيات ٧٥٣ وما يليها) ، و "الأختان باكخيس" (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ، وفي مسرحية "الحمير" نجد العبد ليونيدا يتحرك داخل الاستعارات العسكرية كما لو كان قائداً منتصراً (أبيات ٥٥٣ وما يليها) ^(٢).

Asinaria, 553-554

Eae nunc legiones , copiae exercitusque eorum
vi pugnando periuriis nostris fugae potiti.

بأيماننا الزائفة اضطرت الآن هذه الفرق والقوات

والجيوش للفرار بعد القتال بعنف.

وهناك إشارات أخرى عديدة إلى الدرجات الرومانية العسكرية ، وهو ما يعد من قبل أصالة بلاوتوس ، حيث وردت الإشارة إلى القائد العام (Imperator) في مسرحيتي "بسيودولوس" (بيت ١١٧١) و "الأسبران" (أبيات ١٦٥ وما يليها ، ٣٠٧ وما يليها) :

Captivi, 165-166

Ut saepe summa ingenia in occulto latent,
hic qualis imperator nunc privatus est. ^(٣)

^(١) Sandbach (F.H), The comic theatre of Greece and Rome , London (1977).p.126.
Bacchides, 1072-1074

Sed , spectatores , vos nunc ne miremini
quod non triumpho: pervolgatum est , nil moror;
verum tamen accipietur mulso milites.

لكن ، أيها المخرجون ، لا تدهشوا الآن (إذا كنت) لم أحتفل بالنصر:

إله أمر عاды ، ولا أهتم به ، ومع ذلك سوف يُستقبل الجنود بالخمير العسلي.

^(٢) Anderson (W.S), Barbarian play : Plautus' Roman comedy , Toronto Buffalo London
(1993), pp.91, 160.

وفي مسرحية "تروكوينوس" تظهر صورة أخرى للاستعارات العسكرية في وصف استافيوم (Astaphium) لزبانن فرونيسيوم ، والحرب بين العاهرات وعشاقهن (أبيات ١٠١ وما يليها) حيث تظهر قوة التأثير العسكري بصفة خاصة في عبارات مثل "خطة" (consillium) ، و "حارس" (custos) ، و "معركة" (pugna) ، و "الشجاعة" (virtus) ، انظر:

Dessen (C.S), Plautus' Satiric comedy : the Truculentus , PHQ 56 (1977).P.150.

" لقب عسكري روماني تم إطلاقه عن طريق التصويت والصياح والابتهاال بواسطة الجنود للقائد بعد انتصاره . وقد جعلت الأهمية المتزايدة للجيش في أواخر عصر الجمهورية هذا اللقب رمزاً للسلطة العسكرية . وقد اعتاد القادة المنتصرون الاحتفاظ بهذا اللقب ليكتب بعد المناصب التي حصلوا عليها وعدد المرات التي نودوا فيها بهذا اللقب.

^(٣) Fraenkel (F.), op.cit .p.139.

كثيراً ما تختفى الشخصيات البارزة في السر ،
مثل هذا القائد (الذي) أصبح الآن مواطناً عادياً .

وفي مسرحية "التوأمان ميناخيموس" (بيت ١٨٣) توجد إشارة إلى الجنود الاحتياط في الجيش (Adscriptivi) ، وهو المصطلح الذي أطلقه الطفيلي بينيكولوس على نفسه عندما ذكرت العاهرة إروتيوم أنها لا تعمل لوجوده حساباً مما جعله يشعر أن مكانه يشبه الشخص الزائد عن العدد في الفرقة الحربية :

Pen : Idem istuc aliis adscriptivis fieri ad legionem solet^(١).

بينيكولوس : إنه من المعتاد أن يحدث ذلك الشيء نفسه للجنود الزائدين عن الحاجة في الفرقة الحربية.

وفي مسرحية "الحبل" توجد إشارة إلى "المناوشة" (velitatio) :

CHARM : Equidem me ad velitationem exerceo.

خارميديس : إننى أتدرب بالفعل من أجل المناوشة .

وهناك إشارات إلى بعض الفنيات العسكرية الرومانية مثل التحصينات (moenia) في مسرحية "الحبل" (بيت ٦٩٢) والمعسكر (castra) في مسرحية "إبيديكوس" (بيت ٣٨١) ، أما الإشارة إلى الأسلحة ومعدات الحرب (aries , catapulta , ballista) فتظهر بصورة واضحة في مسرحيتي "الفارسي" (بيت ٢٨) و"ثلاث قطع من العملة" (بيت ٦٦٨) وكذلك في مسرحية "الأسيران" (أبيات ٧٩٦ - ٧٩٧) :

Nam meus est ballista pugnus , cubitus catapultast mihi ,
umerus aries , tum genu quemque icerò ad terram dabo ,

الآن قبضتي قذيفة والساعد بالنسبة لى يكون القائف ،

وكتفى منجنيق ، عندئذ فإن كل شخص أضدمه بالركبة سوف

يخر إلى الأرض.

إن مثل هذه الإشارات تمثل خير دليل على أصالة بلاوتوس ، خاصة وأن الفنيات العسكرية اليونانية كانت تتشكل بصعوبة جداً عند بلاوتوس ، حيث تظهر كلمة "القائد" (Strategus) في مسرحيتين فقط ، هما "ستيخوس" (بيت ٧٠٢) و"كوركوليوس" (بيت ٢٨٥) ، وكذلك كلمة "عسكري أو ضابط جيش" (Stratioticus) في مسرحية "بسيودولوس" (بيت ٩١٨) ^(٢).

^(١) كان هناك بعض الأشخاص يتبعون الجيش الروماني كاحتياطيين دون أية واجبات عسكرية وكان يطلق عليهم لفظ (Adscriptivi) أو (Accensi) وكانوا على استعداد لملء الفراغ الذي يحدث في الفرقة الرومانية وكانوا يقفون قسماً مؤخرة الجيش . ومن الطبيعي أن مكانتهم في الجيش لم تكن مثل مكانة الجندي النظامي.

Westaway (M.A), op.cit ,p.31.

Ibid.,p.31.

(١)

(٢)

وبالنسبة للشجاعة الرومانية (virtus) التي يتحلى بها المقاتل الروماني ، نجد أنها تظهر عادة عند تصوير هزيمة الأعداء ، ففي مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ٢١٩ وما يليها) يفسر العبد سوسيا كيف أن كل رجل من رجال الأعداء لم يهرب أو يتراجع عن موقفه قيد أنملة ، بل ثبت في موقفه وصار يحارب ، فكان كل رجل يسقط في مكانه واقفاً (بيت ٢٤٠ - ٢٤١) :

Animam omittunt prius quam loco demigrent:
quisque ut steterat iacet optinetque ordinem.

إنهم يتخلون عن الروح قبل أن يرحلوا : إن كل شخص يسقط حيث
كان واقفاً كي يبقى الصف متصلاً .

وهنا يشير (Beare) إلى أننا لا نملك أي تسجيل للأصول الإغريقية في هذه الأبيات ، حيث نجد الروح الرومانية قد تجسدت داخل الجندي المخلص الثابت في موقفه حتى الموت^(١).

لقد كانت المسرحيات البلاوتية حافلة بالإشارات العديدة إلى مجلس الشيوخ (Senatus) ، ولكنها بصفة عامة كانت تحمل معانٍ ودلالات لفظية غامضة للتشاور والاستشارة ، كما يظهر في مسرحيتي "الحمير" (بيت ٨٧١) ، و"إبيديكوس" (بيت ١٥٩) ، وكذلك في مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٥٤٩) :

MEG : Quid tu te solus e senatu sevocas?^(٢)

ميجادوروس : لماذا أنت منعزل وتبتعد عن مجلس الشيوخ ؟

فقد كان يوكليو وميجادوروس يناقشان أموراً عامة تتعلق بهما ، وعندما وقف يوكليو على انفراد وأخذ يتحدث على حدة ، سأله ميجادوروس عن سبب ابتعاده عن مناقشات مجلس الشيوخ التي يناقشها جمع من الناس وليس شخص بمفرده ، والهدف هنا من عبارة ميجادوروس إظهار أهم وظائف مجلس الشيوخ التي تتمثل في مناقشة الأمور العامة للدولة .

كما يزمجر ويثور رجال عندما يعوقهم هجوم الأتباع على وقتهم كما تقضى بذلك واجبات التبعية (clientela) ، ففي مسرحية "التوأمان مينايخموس" يخبرنا مينايخموس بأن

(١) Beare (W.), op.cit ,p.110.

* كان يناقش الموضوعات ويصدر فيها قراراً يعتبر استشارياً ، حيث يمكن للتريبون أن ينقضه ، وكان من سلطة مجلس الشيوخ إعلان الحرب وحكم الولايات وإدارة الأراضي العامة إلى جانب أنه كان يفصل في الجرائم الكبرى.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.34.

أما الإشارة التي وردت إلى مجلس الشيوخ في مسرحية "كاسينا" فكان الهدف منها فكاهياً ، حيث نجد الزوجة كليوستراتا تسخر من زوجها الأثيب الذي جاء بأفعال مشينة وتشير إليه باستهزاء على أنه "رئيس مجلس السيناتور" (Senatus Columen) (بيت ٥٣٦) ، انظر :

Hunter (R.L), op.cit ,p.22.

أحد أتباعه قد عاقه عن القيام بمهامه ولم يتح له فرصة الاجتماع بمن يريد (أبيات ٥٨٨-٥٨٩) ، وذلك لأنه قد أضاع اليوم في الدفاع عن قضيته أمام الأيديل (بيت ٥٩٠)^(١):

Apud aediles pro eius factis plurumisque pessumisque
dixi causam,

لقد ترافعت عن قضيته أمام الأيديل من أجل جرائمه المتعددة والمشينة .

وعند بلاوتوس نجد أن الموضوع الذي يتعلق بعلاقة السيد بالأتباع يعرض العديد من الملامح والصفات الخاصة بالقانون الروماني ، بالإضافة إلى أنه يكون بلاوتياً في مضمونه ، مما جعل فراينكل يقترح أن مونولوج مينايخموس (أبيات ٥٧١ - ٥٩٥) ملئ بالعناصر الرومانية ، وأن بلاوتوس قد طور هذا المونولوج من عدة سطور في الأصل اليوناني الذي اقتبس منه ليؤكد أصالته الرومانية^(٢).

ويشير سيجال إلى أن بلاوتوس عند معالجته للعادات الرومانية في مسرحية "التوأمين مينايخموس" كان يُدين نظام التبعية بالكامل ، كما يظهر في (أبيات ٥٧٤ - ٥٧٦)^(٣) .

وفي مسرحية "وعاء الذهب" بعد أن يستمع يوكليو إلى ملاحظات ميجادوروس التي ينتقد فيها إسراف النساء ، يشير إلى أنه ينبغي أن ينصب هذا الرجل "مشرفاً على النساء" (praefectus mulierum) لأنه يعرف عادات النساء جيداً (أبيات ٥٠٣-٥٠٤) :

Ut matronarum hic facta pernovit probe.
moribus praefectum mulierum hunc factum velim

بما أن هذا الرجل قد عرف جيداً أعمال الزوجات .

فإنني أريد أن يُنصب هذا الرجل مشرفاً على أخلاق النساء .

وربما أن بلاوتوس كان يقصد من عبارة (praefectus) "المشرف" الإشارة إلى الكنسرور الروماني (Censor) ، الذي كان رقيباً على الأخلاق ، ويتفق العلامة سيجال في الرأي مع فراينكل بأن وظيفة (praefectus mulierum) تعتبر ابتكاراً بلاوتياً ، أما في أثينا فكان هناك الـ (γυναικόννομος) الذي كان حاكماً رقيباً على أخلاق السيدات^(٤) .

أما أشهر قفزة في المحيط الروماني فنجدها في مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٤٧٠ وما يليها) حيث نجد رئيس الجوقة يبين للنظارة في أي جزء من روما يمكن للمرء أن يقابل أنواعاً عديدة

(١) Hunter (R.L), op.cit , p.22.

* لم يكن من المسموح للتابع بأن يدافع عن قضيته في المحاكم بل يتوب عنه في ذلك من هو في حمايته.

(٢) Fantham (E.), Act IV of Menaechmi: Plautus and his original , CPH 63 (1968), P. 177.

(٣) Segal (E) , The Purpose of Trinummus , AJPH 95 (1974) . p. 261.

(٤) Idem , Roman Laughter, the Comedy of Plautus. Cambridge (1968), p.10.

CF. Also. Fraenkel (E), op.cit , p. 138.

من الأشرار وهو يطوف بهم فى الجمعية العمومية (comitium) وضريح كلواكينا (cloacina) وفى البازيليكا وفى سوق السمك^(١).

فقد كان بلاوتوس يكثر من الإشارات إلى الجمعية العامة وطرق الشراء والمساومة والمرافعة ودعوة الخصم إلى المحكمة ، تلك الأشياء الخاصة بالرومان ، حيث نجد أن شخصياته التى استعان بها فى إظهار ذلك - وبصفة خاصة القضاة - هى شخصيات رومانية^(٢).

فى مسرحية " التوأمان ميناخموس " يشير بلاوتوس إلى أن المحاكمات المدنية عند الرومان كان يُقفل فيها إما أمام الشعب (Populus) أو أمام البرايتور وهو موظف مختص بالقضاء أو أمام الأيديل وهو موظف مختص بالأمن فى المدينة (بيت ٥٨٧):

Aut ad populum aut in iure aut apud aedilem res est.

إن القضية تكون أمام الشعب أو فى المحكمة أو أمام الأيديل.

هكذا نجد أن الشخصيات البلاوتية تتحدث كما لو كانت الإدارة فى أيدي البرايتور والكوايستور والأيديل .

كما يشير بلاوتوس إلى الإنذار القضائي الخاص بالطلاق (tuas res tibi habeto) فى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " (بيت ٢٦٦) ، وهو ما نجده أيضاً فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٩٢٨)^(٣):

Valeas , tibi habeas res tuas , reddas meas.

وداعاً ! كى تحتفظ بممتلكاتك لك ، وتعيد إلى ممتلكاتى.

ومن بين الإشارات إلى القوانين الرومانية ، نجد فى مسرحية "الجندي المغرور" (أبيات ١٦٤ - ١٦٦) إشارة إلى (Lex Alearia) ذلك القانون الذى ربما وضع للحد من نفشى الروح اليونانية التى تساعد على الانحلال^(٤). وفى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ٧٣ - ٧٤) يعلن لنا بلاوتوس عن قانون صدر ضد إفساد الانتخابات (Ambitus) ومن المحتمل أنه كان قانوناً قديماً وواحداً من سلسلة طويلة من القوانين التى صدرت لضمان خلو الانتخابات من الشوائب:

Sirempse legem iussit esse Iuppiter ,
quasi magistratum sibi alterive ambiverit^(٥).

(١) دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم -مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .

وفىما يتعلق بالإشارات الأخرى الخاصة بالجمعية العمومية (Comitium) عند بلاوتوس ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp 34 - 35 .

Stace (C.), op.cit , p. 6 .

(٢)

(٣) وفىما يتعلق بالعبارات القضائية التى وردت عند بلاوتوس ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp 35 - 36.

Hadas (M.) , op.cit , p. 36 .

(٤)

(٥) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

لقد أمر جوبيتر بأن يُطبق نفس القانون (على المخل) ،
كما لو كان قد انتخب الحاكم من أجل نفسه دون غيره.

كذلك يشير في مسرحية " وعاء الذهب " (بيت ٧٥٧) بأن القانون الروماني كان يقضى بأن
الشخص المعتدى على عفاف فتاة حرة المولد يجب عليه أن يتزوجها بلا مهر أو يعطيها
مهرأ يناسبها :

Haud te invito postulo sed meam esse oportere arbitror.

إننى لم أطلب منك (شيئاً) ضد رغبتك ، لكننى أعتقد أنه من الواجب أن أمثلها.
وهو ما جعل ليكونيديس يتحدث بعزم وثقة فى النفس مع البخيل يوكليو ، والد الفتاة ، ولأنه
يعلم تماماً أن من حقه قانوناً الزواج من ابنته التى اعتدى عليها^(١).

أما بالنسبة للضرائب ، فقد أشار بلاوتوس إلى الضريبة المفروضة على رعى الماشية
العامة (scriptura) فى مسرحية " تروكولينتوس " (بيت ١٤٤) ، وإلى المواطن المعفى من
الضرائب (civis immunis) فى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " (بيت ٣٥٠)^(٢).
كما أشار فى مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٥٢٥ - ٥٢٦) إلى الجندى (miles) الذى يأتى
ليأخذ الضريبة الحربية التى كانت تدفع للجنود ، والتى قررها مجلس الشيوخ فى عام
٣٤٩ ق.م بعد أن سُجل العامة فى الفرق الرومانية^(٣).

ومما سبق يتضح لنا أن العنصر الروماني الأصل كان بارزاً فى المسرحيات المتأخرة
("الأسيران" و "بيت الأشباح" و "أمفيثريو" و "الفارسي" و "كاسينا" و "الحيل" و "الأختان باكخيس")
مقارنة بالمسرحيات المبكرة ("الحمير" و "التاجر" و "الجندي المغرور" و "علبة المجوهرات") التى
كانت تقتقر إلى شيوع العنصر الروماني نظراً لما تميزت به من اعتدال موضوعى وترجمة
غير واضحة للأصل اليوناني . كما يلاحظ أن بلاوتوس قد استطاع إبراز أصالته بصوره لا
يمكن تجاهلها فى الإشارات الرومانية العديدة إلى الأماكن ونظم الإدارة إلى جانب الممارسات
الرومانية كطرق البيع والشراء والمرافعة ودعوة الخصم إلى المحكمة ، معتمداً فى ذلك على
شخصياته التى رسمها على منوال النماذج الإغريقية ثم قام بتطويرها بما يتناسب مع أهوائه

(١) عن الإشارات القانونية الأخرى ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp. 18 , 35.

Westaway (M.A.), op.cit , p. 36.

(٢) عن الإشارات إلى الأوزان والمقاييس الرومانية والعملية الرومانية واليونانية التى وردت عند بلاوتوس ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp. 68 - 69 ; Lindsay (W.M.) , op.cit , p.24 ; Owens (W.M.), The
third Deception in Bacchides , Fides and Plautus' Originality, Alph115 (1994), p. 384 ;
Rose (H.J.) , A Handbook of Latin literature from the earliest times to the death of st.
Augustine , London (1954) , p. 44.

ويخدم هدفه في إمتاع الجمهور الجالس في مسرحه . ويخص من هذه الشخصيات شخصية القواد التي استطاع بلاوتوس أن يعرضها بصورة تطابق تماماً صورته في الحياة الواقعية الرومانية.

وليس أدل على أصالته أيضاً من إشاراته المتعددة إلى التاريخ الروماني من الناحية السياسية والعسكرية والاقتصادية وتجاهله لمعظم الإشارات الخاصة بالتاريخ اليوناني.

الفصل الثاني : الألفة الرومانسية في المسرح البلوتي

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة في مسرحية "أمفيتريو"
- موقفه الشخصية تجاه الألفة
- ارتقاء الشخصية البلوتية إلى وضع الألومية

كما أشرنا من قبل لم يكن بلاوتوس ميالاً إلى جانب التقليد والمحاكاة للأصول الإغريقية ، مما دفعه إلى زيادة الإشارات الرومانية داخل ثنايا مسرحياته والتي تضمنت جانباً خاصاً بالديانة الرومانية ، حيث نجد الآلهة اليونانية قد أصبحت عند بلاوتوس رومانية^(١). فعلى الرغم من أنه كان يخلط بين العنصرين اليوناني والروماني من أجل إظهار العنصر الديني ، إلا أن الحذف والإهمال اليسير للإشارات الدينية اليونانية يبدو ظاهراً بصورة واضحة في كوميدياته ، من أجل إحداث توافق بين العنصر الديني والعقيدة الدينية للروماني العادي في الحياة الرومانية الواقعية^(٢).

لذلك نجد شخصياته يعبدون آلهة روما مثل جوبيتر الكابيتولي (Iuppiter Capitolinus) ولافيرنا (Laverna) وكذلك الآلهة المعنوية كالسلامة (Salus) والفرصة (Opportunitas) ، بالإضافة إلى ذلك نجدهم يسردون بعض الصيغ الدينية الخاصة بطقوس الديانة الرومانية^(٣). ولكن في مسرحية "علبة المجوهرات" وردت إشارة إلى أعياد الديونيسيا (Dionysia) التي كانت تقام تكريماً للإله ديونيسوس (Διόνυσος) إله الخمر عند اليونانيين (بيت ٨٩):

SEL: Per Dionysia
mater pompam me spectatum duxit.

سيلينيوم : لقد قادتني والدتي من أجل رؤية الموكب خلال أعياد الديونيسيا .

أما في روما ، فقد أطلق على هذه الأعياد اسم "الباكخاناليا" (Bacchanalia) التي تخص الإله "باكخوس" (Bacchus) إله الخمر عند الرومان ، ومن الواضح هنا في هذه العبارة أن بلاوتوس قد تجاهل معتقدات الرومان الدينية مخالفاً عادته الأثيرة^(٤).

في حين أن الإشارة الرومانية إلى عبادة "باكخوس" تأتي صريحة في مسرحية "وعاء الذهب" حيث نجد الطباخ كونجريو في (بيت ٤٠٨) يصرح قائلاً:

Neque ego umquam nisi hodie ad Bacchas veni in
Bacchanal coquinatum.

لكنني لم أحضر اليوم إلى الباكخانتييس من أجل الطبخ في وكرهن.

حيث يشير الطباخ إلى تابعات إله الخمر "باكخوس" اللاتي كن يحتفلن بالإله باكخوس إله النبيذ في مرج جنوني ، حيث يحملن ما يشبه الدفوف والصنوج وينفخن في مزاميرهن ويحملن

(١) Harsh (Ph.), A Handbook of classical drama , London (1944),p.336.

(٢) Duckworth (G.E.), The Nature of Roman comedy .A study in popular entertainment , Princeton (1952).p.56.

* هي ربة اللصوص والمخادعين وحاميتهم ، حيث إنها تعد حامية لأولئك الذين يودون أن تبقى أسرارهم في طي الكتمان ، وشيد الرومان لها معبداً قرب أبواب روما وقد سمي هذا الباب باسم " لافرنا" وكانوا يعبرون عنها برأس لا جسد له .

(٣) Beacham (R.C) , The Roman theatre and its audience , London (1995),p.37.

(٤) Westaway (M.A), The original element in Plautus , Cambridge (1917),p.65.

الشموع الموقدة ويندفعن إلى المرتفعات بشعورهن الشعثاء ويزعن أنهن يصدن الحيوانات المفترسة ويمزقنها إرباً ويبتلعن لحمها ، وهذه الروح المذهلة شبيهة بما يحدث في منزل يوكليو^(١). لذلك نجد أنه في عام ١٨٦ ق.م عندما قارن المسئولون الرومان بين انتشار هذه العبادة في إيطاليا الجنوبية وروما ، وجدوا أنها أدت إلى انتشار مظاهر الفجور والاختلاس والقتل ، لذلك اعتبروا هذه الديانة نفس المجتمع .

وفي مسرحية "وعاء الذهب" تشير ستافيليا إلى أحد خصائص الطقس الديني الخاص بالإلهة كيريس (Ceres) ، . فعندما تجد الطباخين لا يحملون شيئاً من النبيذ مع لوازم الفرح تصوح بأنهم على وشك أن يقيموا هذا الاحتفال للإلهة كيريس ، حيث كان يحرم فيه شرب الخمر (بيت ٣٥٤) :

STAPH : Cererin , Pythodice , has sunt facturi nuptias ?

ستافيليا: يا بيثوديكوس ، هل هم على وشك أن يقيموا هذا العرس للإلهة كيريس؟

ولما كان الأثرياء في روما يقيمون ولائم كبيرة في عيد هذه الإلهة فإن بلاوتوس لم يهمل الإشارة إلى تلك العادة في كوميدياته ، حيث نجد الطفيلي بينيكولوس في مسرحية "التوأمان مينايخموس" يشير إلى كرم وسخاء سيده مينايخموس في تقديم الطعام في منزله ، مما جعله يصف هذا الطعام الوافر بأنه يصلح لعيد الإلهة كيريس والتي كان يقدم في احتفالاتها الطعام بكمية كبيرة بما يتناسب مع كونها ربة للقمح والبذر والحصد (أبيات ١٠٠-١٠١):

ita est adulescens. ipse escae maxumae
cerialis cenas dat .

هكذا يكون الشاب: إنه هو نفسه (محب) للطعام الوافر جداً

(لذلك) فإنه يقيم الولائم في عيد كيريس.

حيث إن أعياد الربة كيريس تلعب دوراً هاماً في تطور الحدث في مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٣٦ ، ٧٩٥)^(٢).

إن شخصيات بلاوتوس تبدو مقتنعة تماماً بالدور الذي تلعبه الآلهة في الحياة الرومانية واللجوء إليها لمساعدتهم في وقت الشدة . لذلك جاءت معالجة بلاوتوس لموضوع الآلهة

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل - للتوأمان" (من الأدب التمثيلي اللاتيني) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ص ٧٩ .
* هي ربة الزراعة ، وكانت تمثل القوة الخالقة للطبيعة وقد شُيد لها معبد في روما بعد مجاعة اجتاحت البلاد في عام ٤٩٦ ق.م وقد ارتبطت عبادتها بعامة الشعب وقد احتفل بها في عيد الكرياليا (Cerealia) في إبريل (١٢-١١) من كل عام . واتخذت عبادتها الطابع اليوناني وهي تقابل الربة ديمتر (Demeter) في الديانة اليونانية .

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,pp.64-65.

كما وردت الإشارة إلى الأعياد الرومانية (Ludi Romani) في مسرحيتي "الترطاجني الصغير" (أبيات ١٧ وما يليها) و"الجندي المغرور" (بيت ١٩١) ، انظر :

Hunter (R.L), The new comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985),p.14 ;
Duckworth (G.E), op.cit ,p.78.

رومانية أكثر منها يونانية من حيث إظهار الاحتفالات والطقوس الدينية والقرابين والتضحيات التي تقدم للآلهة . ففي مسرحية "أمفيثريو" نجد جوبيتر الممتكر في صورة أمفيثريو - طبقاً للتقاليد والعادات الرومانية - وبعد عودته منتصراً إلى وطنه يضحى للآلهة (أبيات ٩٤٦ - ٩٤٨)^(١):

IUP : Iube vero vasa pura adornari mihi,
ut quae apud legionem vota vovi , si domum
redlissem salvos , ea ego exsolvam omnia.

جوبيتر: حقاً فلنأمرى بتجهيز الأوعية النظيفة لي ،

كي (أقدم) النذور التي نذرتها من أجل الفرقة ، إذا عدت إلى الوطن
سالمًا ، لذلك فإنني سوف أوفى بكل هذه النذور .

ومن خلال هذه الأبيات ، أراد بلاوتوس أن يحث الجمهور على الوفاء بالنذور تجاه الآلهة ، وليس هناك أصدق من هذه الدعوة التي تأتي على لسان الإله جوبيتر نفسه . وفي مسرحية "وعاء الذهب" على الرغم من بخل يوكليو إلا أنه لم يبخل للآلهة حقها في تقديم القرابين ، فنجده يقدم القرابين إلى إلهة الأمانة (Fides) لكي تحافظ له على كنزه المدفون داخل معبدها (بيت ٦٠٢) ، وقد وردت في المسرحية ذاتها على لسان ميغادوروس عبارة مشابهة لعبارة يوكليو التي يقدم فيها القرابين (بيت ٥٧٩):

Ego, nisi quid me vis , eo lavatum , ut sacrificem.

إذا لم تُرِدْنِي في شيء ما فإنني ذاهب لأغتسل ، كي أقدم الأضحية.

ولكن عبارة ميغادوروس هنا لا تخص إلهاً معيناً ، ولكن من المحتمل أنه يقدمها إلى الربة جونو (Iuno) كي تبارك زواجه من ابنة يوكليو.

وفي مسرحية "التوأمان ميناخيموس" توجد إشارة إلى الخزائير السليمة الخالية من العيوب التي كان يُضحى بها إلى آلهة الأسرة (Lares Familias) من أجل شفاء أولئك الذين يصيبهم مس من الجنون (بيت ٢٨٨):

Responde mihi,
adulescens : quibus hic pretiis porci veneunt
sacres sinceri ?

أجب علي ، أيها الشاب ، بأي أسعار تباع هنا الخزائير

السليمة من أجل الأضاحي ؟

بالإضافة إلى ذلك فقد قام بلاوتوس بإحصاء عدد كبير من الآلهة التي تتوافق مع العبادة الرومانية ، وفي الوقت ذاته لدينا المقابل لها في العبادة اليونانية ، وقد تم الإشارة إلى عدد كبير من هذه الآلهة في مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ٨٩٢ - ٨٩٥):

CHRY : Ita me Iuppiter Iuno Ceres
Minerva Latona Spes Opis Virtus Venus
Castor Polluces Mars Mercurius Hercules
Summanus Sol Saturnus dique omnes ament.^(١)

هكذا تحبلى جميع الآلهة ، وجوبيتر ، وجونو ، وكيريس ، ومينيرفا ، ولاتونا ،
وسيبس* ، وأوبيس ، وفيرتوس ، وفينوس ، وكاستور ، وبوللكس ،
ومارس ، وميركوريوس ، وهرقل ، وسومانوس ، وسول ، وساتورنوس.

ففى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٥٨٣) توجد إشارة صريحة إلى إلهة الثقة أو الأمانة
(Fides) التى كان يعبدتها الرومان. أما فى مسرحية "الأختان باكخيس" فيشير (M.Owens)
إلى أن بلاوتوس قد رَوَمَنَ إلهة الثقة من ناحية وجعل الخداع يونانياً بحثاً من ناحية أخرى ،
خاصة وأن شخصياته اليونانية تبدو أكثر رومانية فى هيئتها وسلوكها تجاه إلهة الثقة ، مثل
السيد نيكوبولوس الذى أظهره بلاوتوس فى صورة الرومانى الطيب الذى يكن كل احترام
وإخلاص تجاه هذه الإلهة^(٢).

كما وردت الإشارة إلى إلهة الحظ (Fortuna) (التى كانت تظهر عند مناندروس باسم الرببة
توخى (τύχη) فى مواضع كثيرة عند بلاوتوس ، فقد أشار إليها على أنها إلهة الحظ السعيد
(Bona Fortuna) فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٣٤) و"وعاء الذهب" (بيت ١٠٠) ، بينما فى
مسرحية "الحبل" (بيت ٥٠١) نجد القواد لابراكس بدافع الغضب يعلن أنها إلهة الحظ السيئ
(Mala Fortuna)^(٣) :

Westaway (M.A), op.cit .p.57.

(١)

وردت إشارات عديدة إلى معظم هذه الآلهة بالإضافة إلى عدد كبير من الآلهة الأخرى فى النص البلاوتى ، فعلى سبيل المثال نجد
جوبيتر (Iuppiter) فى "الأختان باكخيس" (أبيات ٧٦٨ ، ٤٢٦) ، و"الجندى المغرور" (أبيات ١٠٨٢ ، ٢٣١) ، وجونو (Iuno)
فى "كاسينا" (بيت ٤٠٨) وفى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٨٣١) وردت الإشارة إليها على أنها أم الأسرة (Mater Familias) ،
ومارس (Mars) فى "الأختان باكخيس" (بيت ٨٤٧) ، و"الجندى المغرور" (بيت ١٢٨٤) ، تروكولينتوس (بيت ٦٥٦) ، وفيلوس
(Venus) فى "الجندى المغرور" (بيت ١٢٨٤) ، و"التوأمين ميلايخموس" (بيت ٢٧١) ، و"سيودولوس" (بيت ١٠) ، و"الحبل"
(بيت ٦٩٤) ، ونبتونوس (Neptunus) فى "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٨٢٠) ، و"ستيخوس" (بيت ٤٠٣) ، وفولكانوس
(Volcanus) فى "أمفيتريو" (بيت ٣٤١) ، و"الأختان باكخيس" (بيت ٢٥٥) ، وأبوللو (Apollo) فى "وعاء الذهب" (بيت
٣٩٤) ، وميركوريوس (Mercurius) فى "ستيخوس" (بيت ٢٧٤) ، وأيسكولابيوس (Aesculapius) فى "كوروليو" (بيت
٢٨٤) ، وسيلفانوس (Silvanus) فى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٦٧٤) ، لافرنا (Laverna) فى "وعاء الذهب" (بيت
٤٤٥) .

* (Spes) رمز رومانى للأمل ، و(Opis) ربة إيطالية قديمة للإخصاب والإثمار ، و(Virtus) ربة الشجاعة وتقابل أريتي عند
الإغريق ، و(Summanus) إله للصواعق الليلية ، و(Sol) إله الشمس عند الرومان البدائيين وقد صار يُشَبَّه فيما بعد بهليوس
الإغريقى و أبوللو فى بعض المظاهر.

Owens (W.M), The third deception in Bacchides , Fides and Plautus' originality . AJPH

115 (1994), p.382.

(٢)

Westaway (M.A), op.cit .pp.59-60.

Malam Fortunam in aedis te adduxi meas.

إننى قد أحضرت إلهة الحظ السيئ إلى منزلى حين أحضرتك إليه.

وفى مسرحية "إبيديكوس" (أبيات ٦١٠ وما يليها) توجد إشارة إلى قائمة الآلهة "الاحدى عشر" (Undecim deos) ^(١)، التى أشار إليها الشاعر إنيوس (Ennius) فى بيتين من نظمه فى كتابه (الحوليات ، أبيات ٤٢٦ - ٤٢٧) ، حيث تضم هذه القائمة ستة من الذكور وستة من الإناث الذين كونوا المجلس للسماء:

Iuno , Vesta , Minerva , Ceres , Diana , Venus , Mars,
Mercurius , Iuppiter , Neptunus , Volcanus , Apollo

جونو ، وفيستا ، ومينيرفا ، وكيريس ، وديانا ، وفينوس ، ومارس

وميركوريوس ، وجوبيتر ، ونبتونوس ، وفولكانوس ، وأبوللو.

ولم ينس بلاوتوس أن يشير إلى الآلهة الأقل شهرة التى كان لها دور ثانوى بين الآلهة الكبار ، فبعضها كان معروفاً لدى الرومان فى ذلك العصر ، على سبيل المثال نجد إشارة إلى ربة النجاح والسلامة والصحة (Salus) فى مسرحيات "الأختان باكخيس" (بيت ٨٧٩) و"الحمير" (بيت ٧١٣) و"الأسيران" (بيت ٨٦٤) ، والبعض الآخر منها كان يعتبر إضافة بلاوتية من أجل إثارة الضحك ، مثل (Iocus) "الدعابة" و(Ludus) "اللعب" و(Sermo) "المحادثة" و(Suavisaviatio) "القبلة" ، وقد وردت الإشارة إليها فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ١١٦) ^(٢).

إن الإشارات الرومانية التى وردت عند بلاوتوس عن الآلهة والطقوس الدينية تبدو أكثر مما نراها عليه عند ترنتيوس ، ومن المحتمل أن فشل ترنتيوس فى إظهار الآلهة الرومانية على لسان شخصياته يعكس بدون شك رغبته فى الاحتفاظ بالطبيعة الفلسفية للأصول اليونانية التى أخذ عنها ^(٣). فعلى الرغم من أن الحب كان يلعب دوراً بارزاً وهاماً فى مسرحياته ، إلا أن ما يثير دهشتنا أنه قد أشار إلى الإلهة فينوس مرة واحدة فقط فى مسرحياته الست (انظر مسرحية "الخصى" (بيت ٧٣٢) ^(٤)).

^(١) (Undecim deos) هي آلهة جبل الأولمبوس ، ولقد أن عدداً ثابت على الرغم من وجود بعض الاختلافات التى تحدث فى النصوص ، حيث تحتل هذه الآلهة الأولمبية الرئيسية مركزاً أساسياً على الأقرىز الشرقى للبارثينون ، زيوس ، هيرا ، بوسيدون ، أثينا ، أبوللو ، أرتميس ، هرميس ، ديميتر ، ديونيسوس ، هيفايستوس ، أريس ، أما القائمة التى على المنبح الذى شيد بواسطة بيمبستراتيديس (Pisestratides) فى الأجورا فى أثينا فقد شملت اسم الإلهة "هستيا" (Hestia).

وقد ظهرت هذه القائمة عند منادروس فى مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" (بيت ٩١) ، وهى الإشارة ذاتها التى وردت من قبل عند أريستوفانيس فى مسرحية "الطيور" (بيت ٩٦) ، انظر:

Westaway (M.A), op.cit ,pp.57-58.

Westaway (M.A), op.cit ,pp.60-61.

(٢)

Duckworth (G.E), op.cit ,pp.298-299.

(٣)

^(٤) يضيف دكورث أن الاختلاف بين الكاتبين يبدو واضحاً فى الإشارة إلى الآلهة بأسمائها ، حيث نجد شكر هيجيو فى مسرحية "الأسيران" كان موجهاً إلى جوبيتر وبقية الآلهة (أبيات ٩٢٢ وما يليها) ، أما شكر ديميتر فى مسرحية "فورمير" فقد جاء إلى -

ومما سبق يتضح لنا أن الإشارات المتكررة إلى الآلهة والطقوس الدينية والتكهنات بالمستقبل عند بلاوتوس جميعها رومانية ، وقد لاقت قبولا واستحساناً لدى المشاهد الروماني.

— الإله جوبيتر والليلة الطويلة في مسرحية "أمفيتريو" :—

لقد عالجت مسرحية "أمفيتريو" جانباً من الجوانب الشهيرة لدى الآلهة اليونانية والرومانية ، الذي يكمن في تحول الآلهة إلى أشخاص عاديين ، لذلك قدم لنا بلاوتوس الإله جوبيتر رب الأرباب والناس على أنه مبتدع خالق بدون مبادئ أخلاقية ، لأنه استخدم طريقته السحرية الدنيئة التي تشبه طرق المشعوذين - معتمداً في ذلك على قدرته السحرية - واغتصب امرأة بريئة طاهرة ، في حين أننا على الجانب الآخر نجد ألكمينا مثالاً للفضيلة والأخلاق الحميدة^(١).

فإذا كان أمفيتريو وألكمينا يمثلان الاستقامة بالإضافة إلى العواطف المشتركة المتبادلة بينهما، فإن جوبيتر وميركوروس لم يكونا كريمةين أوفكاهيين ، لكنهما مخادعان ومحتالان (أبيات ٥٠٦ - ٥٠٧) :

MER : Nimis hic scitust sycophanta , qui quidem meus sit pater.
observatote eum , quam blandè mulieri palpabitur.^(٢)

ميركوروس: إن هذا المتملق الذليل الماكر ، هو والذي بالفعل ،

فلترقبوه ، إنه سوف يتملق المرأة بلسان معسول.

بالإضافة إلى ذلك نجدهما ينزلان إلى مستوى أدنى من مرتبتهما المقدسة ويصبحان ممثلين (أبيات ١٥١ - ١٥٢) . كما نجد ميركوروس في هذه المسرحية لم ينتحل وجه وملامح سوسيا فقط ، بل من خلال تتابع الأحداث نجده يتلقى التهديدات والهجاء بصورة تجعلنا نراه يمثل قدراً كبيراً من دور العبد البلاوتي ، كما أن ثوران جوبيتر يأتي على نفس طراز السيد الغاضب الذي نراه في الكوميديا الرومانية ، خاصة في المشهد الذي يتدخل فيه ميركوروس متطفلاً في الحوار بينه وبين ألكمينا (أبيات ٥١٨ - ٥١٩) :

IUP : Carnufex , non ego te novi ? abin e conspectu meo?
quid tibi hanc curatio est rem verbero , aut muttitio?^(٣)

— الآلهة كلها بكلمة (Di) بدون ذكر أسمائها (بيت ٨٩٤) ، ومما يدل على أن بلاوتوس كان يؤكد على عملية تقديم كل إله باسمه الإشارة التي وردت في مسرحية "الأختان باكخيس" إلى الآلهة في (أبيات ٨٩٢ وما يليها) ، ومما يلفت انتباهنا أن هناك آلهة رئيسية ضمن قائمة الآلهة لم يشر إليهم ثرتيوس في مسرحيته ، أمثال ميركوروس ومارس وفستيا وفولكانوس ، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit , p.297.

Tolliver (H.M), Plautus and The state gods of Rome , CJ 48 (1952), P.54.

Ibid., p.55.

Segal (E.), Roman laughter , the comedy of Plautus , Cambridge (1968), pp.101,201.

(١)

(٢)

(٣)

جوبيتر: أيها الوغد ، ألا أعرفك ؟ اغرب عن وجهي ؟

ما سبب اهتمامك بهذا الموضوع ، إياك أن تتمتع فيه ، أيها النذل ؟

ومما يثير دهشتنا تلك الليلة الطويلة التي ارتكب فيها جوبيتر جريمته الشنعاء ، فها هو العبد سوسيا يسخر من الإله نوكتورنوس (Nocturnus) "إله الليل" بقوله "أنه كان نائماً سكراناً في هذه الليلة" (بيت ٢٧٢) ، بل يزيد من سخريته من الآلهة في (بيت ٢٨٢):

Credo edepol equidem dormire Solem , atque adpotum probe^(١) ,

بحق بوللكس ، إننى أعتقد أن مول نائماً بالفعل وسكراناً تماماً.

ومن أبرز الأمثلة على التهكم البلاوتي ، ما يظهر في سخط ميركوريس على حديث سوسيا (بيت ٢٨٤)^(٢):

MER : Ain vero , verbero ? deos esse tui similis putas ?

ميركوريس: نعم ، أيها النذل ، أتظن بأن تكون الآلهة مثلك؟

فقد كان سوسيا شغوفاً على نهاية تلك الليلة ، خاصة بعد أن أصبح القمر في مكانه نفسه الذى أشرق منه (بيت ٢٧٤) ، والنجوم فى السماء المظلمة لم تغرب بعد (بيت ٢٧٥):

nec Iugulae neque Vesperugo neque Vergilliae occidunt.

لم يغرب حزام أوريون ولا النجم الليلي ولا البلياديس.

حيث ينظر سوسيا إلى هذه الأجسام على أنها نجوم ليلية ، وغروبها يعلن عن بزوغ النهار^(٣). ويرى (R.Hannah) أن كوكب الزهرة قد تم حذفه بواسطة بلاوتوس ، حيث كان من المفترض أن يوجد بين برج الجوزاء Iugulae وبرج الثور Vergilliae وهما اسماء برجيين من السهل رؤيتهما^(٤).

وفى النهاية يكشف لنا ميركوريس عن هذا الغموض (أبيات ١١٢ - ١١٤) مشيراً إلى أن جوبيتر قد أطلال الليل لكي يسمح لنفسه بأن يقضى مدة أطول مع ألكمينا ويتمتع بلذة قلبه^(٥). ولما كان هناك ميل للاعتقاد بالوحدانية نحو جوبيتر على أنه الإله العظيم جداً والأكثر امتيازاً، إلى جانب أنه يعد أحب الآلهة إلى قلوب الشعب الرومانى كما كان زيوس عند الإغريق^(٦).

(١) Stewart (Z.).The God Nocturnus in Plautus'Amphitruo , JRS 50 (1960),P.37.

(٢) Toliver (H.M), op.cit .p.54.

(٣) (Εσπερος) هو اسم نجم الليل فى اليونانية ويقابله فى اللاتينية (Vesper) ، وقد استخدم كل من اليونانيين والرومان هذا الاسم لكى يشيروا به إلى الجسم المضىء فى السماء المظلمة . والـ Vergilliae "البلياديس" هن بنات أطلس السبع اللواتى حُلن وفقاً للأسطورة الإغريقية إلى مجموعة نجوم.

(٤) Hannah (R.), Alcumena's Long Night : Plautus , Amphitruo 237-276, Latomus 52

(1993),pp.65-66.

Ibid.,p.67.

Stewart (Z.), op.cit .p.37.

Toliver (H.M), op.cit .p.50.

فقد اضطر بلاوتوس أن يخدع الرومان بقصة "أمفيتريو" ، بأن جعل جوبيتر الذي يلعب دوراً مشيناً في هذه المسرحية إنما هو إله الهلينيين وليس إله روما المسمى "جوبيتر كابيتولينوس" (Iuppiter Capitolinus) المنزه عن تلك النقائص^(١) . بالإضافة إلى ذلك نجده يعمل أيضاً على كشف الحقيقة ، لأنه لا يليق بإله أن يجعل امرأة طاهرة تتحمل سيئاته وعدم حزمه للأمور (أبيات ٤٩٣-٤٩٤):

Nam deum
non par videtur facere , delictum suum
suamque ut culpam expetere in mortalem ut sinat.

يبدو أنه لم يكن من المناسب أن يفعل الإله ذلك ، كي يدع
مخلوقاً بشرياً يتحمل خطئه وذنبه.

ويبدو واضحاً أن جميع الشخصيات في مسرحية "أمفيتريو" تبجل وتحترم الآلهة ، حتى ألكميناء نفسها الضحية تستغيث بهم وتقسم بجوبيتر على طهارتها مما يجعل الأمر يزداد تهكماً^(٢) . لذلك نجد بلاوتوس في نهاية المسرحية يطلب بثقة وثبات من الجمهور الجالس في المسوح أن يصفق عالياً لجوبيتر ذي القدرة التي لا تقارن^(٣) .

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة (١٩٦٤) ، ص ٧٢.

(٢) Westaway (M.A), op.cit .p.59.

(٣) Harsh (PH.), op.cit .p.342.

— موقف الشخصيات تجاه الآلهة :

من أعظم المميزات والصفات التي كان يتحلى بها المواطن الروماني في الحياة الرومانية الواقعية هي الإخلاص والتقوى (Pietas) تجاه الآباء والزوجات والآلهة ، والتي مدحها نابيوس وإنيوس في أعمالهما مما يدل على أصالتهما الرومانية ، كما أن بلاوتوس يؤكد على فضيلتها في معظم الأحيان وخاصة في مسرحية "الحبل" (أبيات ١٩٢ - ١٩٣) (١) . وقد انعكس ذلك على سلوك بعض شخصياته تجاه الآلهة ، ففي مسرحية "الأسيران" نجد العبد تينداروس يسلم نفسه وأمره تماماً إلى الإله المعبود الذي يهتم بشئون الرجال ويسمع ويرى كل شيء (بيت ٣١٣) :

Est profecto deus , qui quae nos gerimus auditque et videt .

حقاً إن الإله موجود ، ذلك الذي يسمع ويرى ما نفعله نحن .

وفي المسرحية ذاتها نجد يوكليو ينسب ثروته الكافية الضخمة للتي ورثها إلى فضل الآلهة في البداية ثم أسلافه (بيت ٣٢٤) :

Ego virtute deum et maiorum nostrum dives sum satis⁽²⁾.

إتني بفضيلة الآلهة وأجداننا أكون غنياً إلى حد كاف .

وفي مسرحية "أمفيتريو" نجد ألكمينا تتوسل إلى الآلهة الخالدين في خشوع طالبة مساعدتهم عندما قرب موعد مخاضها (أبيات ١٠٩١ - ١٠٩٤) (٣) . وهو ما نجده يحدث أيضاً في مسرحية "وعاء الذهب" حيث نجد فايدرا ابنة يوكليو عندما تصرخ من الأم الوضع تطلب المساعدة من ربة الولادة (Iuno Lucina) متوسلة إليها باسمها (بيت ٦٩١) :

phaed: obsecro te , uterum dolet.

Iuno Lucina, tuam fide !

فايدرا: أتوسل إليك ، الرحم يؤلمني .

يا ربة الولادة ، (أين) رعايتك !

ودائماً نجد شخصيات بلاوتوس تقسم بالآلهة من أجل تدعيم موقفها ، وتشير فانزاس إلى أن بلاوتوس كان يستخدم كلمتين مختلفتين خاصة عند عقد صفقة تجارية ، إحداهما للقسم والأخرى للوعد . ففي مسرحية "الحبل" نجد القسم يمثل ركيزة أساسية في الحوار بين جريبوس ولابراكس (أبيات ١٣٧٢، ١٣٥٥، ١٣٣٤-١٣٧٣، ١٣٧٦-١٣٧٧) ، حيث يظهر القسم في هذه الأبيات باستخدام الفعل (iurare) (بيت ١٣٣٤) :

(١) Westaway (M.A). op.cit .p.64.

(٢) Ibid.,p.64.

(٣) Duckworth (G.E). op.cit .p.299.

* كان الرومان يعبدون الربة جونو تحت ألقاب عديدة تتناسب مع أعمالها ، فقد أطلق عليها لقب "جونولوكينا" (Juno Lucina) كربة للولادة ، وبيرونوبا (Pronuba) كربة للزواج ، وجونو سوسبيتا (Iuno Sospita) كربة للحماية .

GR: Per venerem hanc iurandum est tibi.

جريبوس: يجب عليك القسم بفينوس هذه .

ثم يتحول هذا القسم لى يصبح وعداً باستخدام الفعل (promittere) كما يظهر فى حديث دايمونيس (أبيات ١٣٧٨، ١٣٨٤ - ١٣٨٥)^(١).

ومن المعروف أن اليونانيين والرومان كانوا -إذا أقسموا- استنزلوا اللعنات على أنفسهم إن حنثوا فى إيمانهم . ويبدو أن القواد لبراكس فى مسرحية "الحبل" كان على غير دراية بهذه الحقيقة ، حيث نجده يقسم زوراً بفينوس مصرحاً بأن اللسان هو الذى يحلف ولكنه كشخص يستطيع أن يفعل ما يحلو له (أبيات ١٣٥٣ - ١٣٥٥) ، ثم يتمادى فى تبريره الخاطيء لحنثه باليمين (بيت ١٣٧٣) ، وأخيراً يشير إلى العبد جريبوس الشاهد على قسمه الزائف بأنه لم يكن "الكاهن الأعظم" (Pontifex Maximus) لى يحاسبه (بيت ١٣٧٧):

LAB: lubet iurare . tun meo pontifex peiurio es ?

لبراكس: إنه يأمرنى بأن أقسم . إننى أحلف زوراً فهل أنت الكاهن الأعلى (لتحاسبنى)؟ وفى مسرحية "الأختان باكخيس" يقسم العبد خريسالوس بالآلهة زوراً لى ينقذ سيده الشاب منيسيلوخوس من الجندى كليوماخوس الذى يتوعده بالانتقام إذا وجده بجانب امرأته باكخيس (أبيات ٨٩٢ - ٨٩٨).

لقد اعتاد شعراء الكوميديا على تناول الآلهة الإغريقية بالتهكم والسخرية وتصويرهم فى صورة مثيرة للضحك ، فنجد كتاب الكوميديا القديمة يصدمون القارئ أو السامع بوضع الآلهة فى صورة ساخرة مثلما نجد عند كراتينوس (٥٢٠ - ٤٢٣ ق.م) فى روايته "ديونيسوس الاسكندر" التى تدور حول باريس والربات الثلاث هيرا وأفروديتى وأثينا ، أو عندما يسخر أريستوفانيس من زيوس فى روايات "بلوتوس" و"السحب" و"الطيور" . وعلى الرغم من ذلك لم يظهر الإله فى صورة وضیعة ، أما عند أفلاطون الكوميدى فنستطيع أن نجد عبارات عديدة تشير إلى وضاعة الآلهة والسخرية منها مثل عبارة "زيوس الملوث" (Zeús κακούμενος)^(٢).

ولم يكن ذلك نتيجة لعدم إيمانهم بالآلهة أو عدم الاعتراف بفضلها أو عدم الإحساس بالاحترام نحوها ، بل يرجع ذلك إلى طبيعة نظرة الإغريق إلى آلهتهم . ولكن عندما سخر يوربيديس من قسوة الآلهة وفسادها ، نظر اليونانيون إلى هجومه بعين الارتياح المتسائل وشعروا أنه بسبيل تقويض العقيدة القديمة ، ولكن هذه الانتقادات كانت نتيجة لمقتضيات الموقف الدرامى

(١) Fantham (E.), The Curculio of Plautus : An illustration of Plautine methods in adaptation .CQ 15 (1965).p.90.

بينما فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (أبيات ٢٦٠ وما يلها) نجد الورد (promittere) قد أصبح قساً (iurare) .

(٢) Segal (E.) op.cit.,p.201.

ولتصارييف القضاء الغامضة التي يبطل بها الإنسان في بعض الأحوال ، لذلك نجد بلاوتوس إلى جانب إشاراته العديدة إلى الآلهة الرومانية الأصيلة ، يظهر لنا تأثير المفهوم الديني على سلوك المواطن الروماني في عبادة تلك الآلهة خاصة وأن هذا الجانب كان موضع اهتمام ومتابعة من قبل مجلس الشيوخ^(١).

ومن مظاهر الجحود والسخرية ، عقد مقارنة بين الآدميين والآلهة خاصة عندما يضع الشخص نفسه على درجة مساوية لدرجة الآلهة . ففي الغالب نجد العاشق البلاوتي المتحمس تحت تأثير عاطفته الرومانسية ينسى واجبه تجاه الآلهة ويكون مغرماً بمثل هذه المقارنات ، حيث نجد الشاب أجوراستوكليس (Agorastocles) في مسرحية "القرطاجني الصغير" يشير إلى أنه لا يوجد مخلوق يستطيع أن ينافسه في محبوبته سوى الآلهة على الرغم من أن هذه العشيفة ربما تكون عاهرة ولا ترقى لهذه المقارنة (أبيات ٢٨١ وما يليها) ، وفي مسرحية "تروكولينتوس" نجد الشاب دينيارخوس عندما يعانق خليلته ، يصرح بأن حظه في تلك اللحظة يفوق حظ جوبيتر نفسه (بيت ٣٧٢)^(٢).

وفي مسرحية "الحبل" نجد العبد سكيبارنيو يصف أمبيليسكا بعد إعجابها بها ، بأنها صورة طبق الأصل من فينوس (بيت ٤٢٠) :

SCEP: Pro di immortales , Veneris effigia
haec quidem est.

سكيبارنيو: أيتها الآلهة الخالدة ، هذه المرأة تكون بالفعل نسخة من فينوس.

وتظهر السخرية أيضاً عند مقارنة إله بآخر ، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحية "وعاء الذهب" حيث نجد البخيل يوكليو بعد أن فقد ثقته في إلهة الأمانة وبعد أن خاطبها بلهجة مليئة بالتحذير الشديد - وهو ما لا نقبله في علاقة البشر بالآلهة (أبيات ٦١٤ - ٦١٥) - فإنه يعهد بالقدر إلى إله الغابات سيلفانوس الذي أصبح يثق فيه أكثر من إلهة الأمانة ، معتقداً أن هذه الإلهة كانت على وشك أن تخدعه (بيت ٦٧٦):

Certumst , Silvano potius credam quam Fide ,

إنه من المؤكد ، أنني سوف أثق في سيلفانوس أكثر من إلهة الأمانة.

وفي مسرحية "الحمير" عندما يخبر العبد لبيانوس سيده الشاب أرجيريبيوس بأنه يمتلك النقود التي يحتاجها ، نجد الشاب لا يثق في حديثه لذلك يصرح بأن ربة الخلاص والنجاة (Salus) قد عادت إلى خداعها السابق وكذلك ربة الحظ أيضاً (بيت ٧٢٧) :

ARG: Ut consuevere homines Salus frustratur et Fortuna.

أرجيريبيوس: كالمعتاد ، ربة الخلاص تضلل الناس وكذلك ربة الحظ .

Toliver (H.M), op.cit ,p.49.

Ibid.,p.50.

(١)

(٢)

كما نجد العبد تينداروس في مسرحية "الأسيران" يشكك في قدرة ربة الخلاص والنجاح (بيت ٥٢٩):

Neque iam Salus servare , si volt , me potest ,
لن تستطيع ربة الخلاص أن تنقذني الآن ، إذا أرادت (إنقاذي)

وفي مسرحية "ستيخوس" (بيت ٣٩٥) يدخل الإله هرقل في توبيخ مفرط من قبل الطفيلي جيلاسيموس (Gelasimus) عندما سمع أن سيده قد حضر وفي صحبته طفيليين آخرين .
وبشير سيجال إلى أن عبارة "هكذا تحبني الآلهة" (Ita di me ament) التي تتكرر في حوارات بلاوتوس أصبحت صيغة مبتذلة لدى الجمهور الروماني ، حيث نجد الشاب أجوراستوكليس في مسرحية "القرطاجني الصغير" قد أساء استخدام هذه الصيغة عندما يصرح بشجاعة (بيت ٢٨٩):

Ita di ament . ut illa me amet malim quam di !

هكذا تحبني الآلهة . كلا ! ربما تلك العاهرة تحبني أكثر من الآلهة.

وهنا نجد الشاب يفضل أن يكون محبوباً من قبل عشيقته بدلاً من الآلهة^(١) . فعند بلاوتوس نصادف أمثلة عديدة قد ناقشت جانب عدم الاحترام الغالب على الشخصيات تجاه الآلهة والتي من المحتمل أنها تابعة من المزاح والسخرية الخالية من المعنى ، حيث إن هذه الشخصيات في الغالب الأعم تمثل الطبقات الدنيا ، لذلك نجد معظمهم من العبيد والطفيليين والقوادين^(٢) .
فنجد في مسرحية "الحبل" الفتاة أمبيليسكا تشير إلى إحدى صفات النحاس ، الذي يتمثل عمله اليومي في خداع الآلهة والبشر (بيت ٣٤٦):

Si deos decepit et homines , lenonum , more fecit.

إذا كان قد خدع الآلهة والبشر ، فإن ما قد صنعه (يعتبر) من عادة القوادين.

وفي نهاية مسرحية "القرطاجني الصغير" نجد العجوز هاتو — الشخصية التي تتوافق مع وصف نايفيوس للأب أنخيسيس (Anchises) العجوز المؤمن بالإخلاص أو التقوى (Senex fretus pietatei) في (Bellum Punicum , FR. 13) — ينادي بوقار وتبجيل على الإله جوبيتر بأن يحضر ويقوده مكافأة له على إخلاصه واحترامه له (بيت ١١٩٠) ، لكن الشاب أجوراستوكليس يسخر من استغاثة الرجل العجوز مصرحاً بأن جوبيتر سوف ينفذ ما يقوله أو يفعله هو لأنه يكون تحت سيطرته وقيادته ، بل يزيد من سخريته قائلاً "بأن جوبيتر يخافه" (أبيات ١١٩١-١١٩٢):

Omnia faciet Iuppiter faxo
nam mi est obnoxius et me
metuit.

Segal (E.), op.cit , p.29.

Toliver (H.M), op.cit , p.52.

(١)

(٢)

إن جوبيتر سوف ينفذ كل الأشياء التي
سوف أفعّلها أنا ، إنه الآن يكون خاضعاً لى ويهابنى.

ولعل الجمهور الرومانى لم يستحسن تصريح الشاب المتهور بأن جوبيتر يخافه ، خاصة وأن هذه العبارة كانت من العبارات المبتذلة التى كان يمجتها الجمهور الرومانى .
وفى المسرحية ذاتها توجد إشارة أكثر إفراطاً وتطرفاً ضد الآلهة على لسان أجوراستوكليس (أبيات ١٢١٩ - ١٢٢٠) حيث نجده يسيء إلى الإلهة جونو بعبارات تملؤها الوقاحة وعدم الإجلال ، فى حين أن شعراء الكوميديا اليونانية لم يسيئوا إلى الإلهة هيرا ^(١).
وعلى الرغم من أن العبد ليونيدا فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٤١٤ وما يليها) يعلن التحدى لجوبيتر ، إلا أن الإله جوبيتر لم ينزل إلى أدنى مرتبة من التقديس والإجلال عند بلاوتوس بصورة أكثر مما حدث فى مسرحية "بسيودولوس" ، خاصة حين يطلق الشاب كاليدوروس اسم جوبيتر على القواد بالليو ، بل ما يزيد الموقف تهكماً وسخرية عندما يأمر الشاب عبده بسيودولوس أن يحضر حملاً كى يضحى به لهذا القواد (أبيات ٣٢٦ - ٣٣٥) . وعلى هذا النحو يتضح أن بلاوتوس لم يتقيد بأى تقيدات أو حدود عند عقد المقارنات بين الشخصيات والآلهة ، فعنده أى شخصية مهما كان وضعها الاجتماعى أو فسادها الأخلاقى يمكن مقارنتها بالإله مما أدى إلى السخرية نتيجة لهذا الإفراط ^(٢).

Segal (E.), op.cit ,pp.30-31.

(١)

Tolliver (H.M), op.cit ,p.51.

(٢)

— ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية :

إن العبيد البلاوتيين الذين يتمتعون بالشجاعة والمهارة ، فى الغالب لا يرغبون فى التتويج بل التأليه ، ففى مسرحية "الأختان باكخيس" نجد الشاب منيسيلوخوس بعد أن أعاد النقود إلى والده فإنه يرى أنه لا يستطيع أحد أن يساعده فى محنته تلك ، فى حين أن الشاب بيستوكليروس يصرح بأن هذا الموقف سوف يتم حله عندما ينظر إليهم إله ، لذلك عندما يرى خريسالوس فإنه يشير إليه على أنه الإله الذى سوف ينقذهم (أبيات ٦٣٨ - ٦٣٩):

PIST: Tace modo: deus respiciet nos aliquis.

MNES: Nugae.vale.

PIST: Mane.

MNES: Quid est?

PIST: Tum copiam eccam Chrysalum video.tace.

بيستوكليروس: فلنصمت تماماً: سوف ينظر إلينا إله ما.

منيسيلوخوس: يا للهراء ! وداعاً.

بيستوكليروس: انتظر.

منيسيلوخوس: ماذا حدث ؟

بيستوكليروس: اصمت ! إننى أرى موردك (ملاكك) خريسالوس.

حيث نجد أن بلاوتوس بلمسة مسرحية رائعة جعل العبد يدخل فى اللحظة المناسبة من أجل تحقيق المساعدة المقدسة التى ينتظرها الشاب ، ومن أجل تحقيق ذلك يتوسل السيد الشاب إلى العبد كإله ، مما يعد مثلاً بلاوتياً لألوهية العبد ، ومع ذلك ينادى السيد عبده بأنه "المنقذ" أو "الملاك الحارس" وهما فى هذه الحالة يعتبران صيغتان مبتذلتان لأنهما خاليتان من أى مضمون سماوى واقعى^(١) . لذلك نجد العبد خريسالوس يتباهى بحرية كبيرة بأن وضعه الآن يجعل منه إلهاً ويجب أن يقام له تمثال ذهبى (بيت ٦٤٠):

Hunc hominem decet auro expendi , huic decet

statuam statui ex auro.^(٢)

(يربت على صدره)

إنه من المناسب أن يوزن هذا الرجل بالذهب ، كما أنه من المناسب

Segal (E.), op.cit .pp.133,210.

(١)

وفى مسرحية "الخصى" لترنتيوس نجد خايريا (Chaerea) ابن لاختيس (Laches) يصف العبد بارمينو (Parmeno) بأنه المبتدع والمعلم (أبيات ١٠٣٤ - ١٠٣٥) وهو ما كان يطمح إليه العبد ، أما عند بلاوتوس فنجد العبد دائماً يدرك أنه يكافح ويناضل من أجل الألوهية.

(٢)

Ibid.,p.134,210.

وفى مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٤٣٩ وما يليها) نجد الطفلى كوركوليو يتلفظ بعبارات تتم عن التأليه ، بعد أن انتصر على الضابط واستطاع أن يستحوذ على الفتاة من أجل سيده فايدروموس.

أن يشيد لهذا الرجل تمثالاً من الذهب .

وفي مسرحية "الأسيران" يقترح الطفيلي إرجاسيلوس على هيجيو أن يعد له ذبيحة على أنه إله ، حيث إنه يعتبر نفسه الإله العظيم جوبيتر بالنسبة للسيد هيجيو ، كل هذا أملاً في الحصول على وجبة غذاء مكافأة له على الأخبار الجديدة التي يحضرها للسيد (أبيات ٨٦٣ - ٨٦٤):

ERG: Ut sacrifices ?

HEG: Cui deorum ?

ERG: Mi hercle , nam ego nunc tibi sum summus Iuppiter ,
idem ego sum Salus , Fortuna , Lux , Laetitia, Gaudium^(١).

إرجاسيلوس: كي تضحي ؟

هيجيو: لمن من الآلهة ؟

إرجاسيلوس: لي بحق هرقل ، حيث إنني الآن بالنسبة لك جوبيتر الأعلى ،
إنني أيضاً ربة الخلاص والحظ والضوء والسعادة والمتعة .

وفي مسرحية "الحمير" نجد العبد ليانوس أيضاً يؤله نفسه ، حيث يصرح بأنه لن يعطي النقود إلى سيده الشاب أرجيريوس إلا إذا أقام له تمثالاً ومذبحاً ، ويذبح له ثوراً كقربان (أبيات ٧١٢-٧١٣):

ARG: Datisne argentum ?

LIB: Si quidem mihi statuam et aram statuis
atque ut deo mi hic immolas bovem : nam ego tibi
Salus sum.

أرجيريوس: هل ستعطيانى النقود ؟

ليانوس: نعم ، عندما تشيد لي بالفعل تمثالاً ومذبحاً

وتذبح لي ثوراً هنا كما (تفعل) للإله : إنني الآن

بالنسبة لك ربة الخلاص.

فعند بلاوتوس توجد أمثلة عديدة نجد فيها العبيد المهرة يعتقدون أنهم يملكون قوة الآلهة ، ففي مسرحية "بسيودولوس" (أبيات ١٠٩ - ١١٦) نجد العبد بسيودولوس يضع نفسه في مكانة مكافئة لمكانة الإله أبولوس (Aeolus) إله الرياح ، الذي لعب دوراً بارزاً في الملحمة الرومانية كما كان في الملحمة اليونانية (Odyssea, 10 - Aeneis, I) .

ومما سبق يتضح لنا أن بلاوتوس كان مغرماً بموضوع تأليه العبيد ، فعنده نجد العبيد يتنفسون بحرية تامة هواء جبل الأولمبوس الذي يتخلل مسامهم ويجعلهم يشعرون بالراحة التامة ويتصرفون بحرية كبيرة . كما فعل العبد ترانيو (Tranio) في مسرحية "بيت الأشباح" وجلس

على المذبح المقدس مخاطباً نفسه "من الأماكن المقدسة" (De divinis locis) (بيت ١١٠٤) ، كما لو كان جوبيتر جالساً على عرشه^(١) .

ولكن ما يُذكر لبلاوتوس أنه قد استطاع بمهارة فائقة التوفيق بين العقيدة الدينية للرجل الروماني كما كانت في الحياة الرومانية الواقعية ، وبين نقده للأوضاع العامة والإضحاك أيضاً باستخدام هذه العقيدة ذاتها ، وليس أدل على ذلك من إشاراته المتكررة إلى الآلهة والطقوس الدينية ، وتشبيه الآلهة الرومانية بالآلهة الإغريقية المتماثلة في الخصائص ، مما جعل جمهوره يضحك وفي نفس الوقت يشعر بأنه يعيش تلك الأحداث في روما .

Segal (E.), op.cit .p.136.

(١)

الفصل الثالث : المصاحف اللغوية والأدبية في الكوميديا البلاوتية

أولاً : البناء اللغوي في العبارة البلاوتية

ثانياً : البناء البلاغي للحوار البلاوتي

- التورية والتلاعب بالألفاظ

- الجناس والميج

- حذف الروابط وحروف العطف

- الاستعارة والتكرار البلاغي

- التناقض وسوء الفهم

- التصغير والفاط التوحيد

- البناء اللغوي في العبارة البلاوتية :-

هناك العديد من الآراء التي امتنحت جانب اللغة عند بلاوتوس ، فنجد أيلوس سستيلو (Aelius Stilo) في إجرامه مشهورة وردت عند كوينتيليان (Instit.Orat.X.I,99) يشير إلى أن ربات الفن إذا رغبين التحدث باللاتينية فعليهن التحدث بلغة بلاوتوس ، فهذه الإشارة تعطي صورة واضحة للحكم على لغة بلاوتوس كجزء من النقد القديم .

وعلى الرغم من أن لغته لم تتطابق مع فكرتنا عن اللغة الشعرية إلا أنها تعتبر من أعظم الآثار اللغوية ، حيث كان بلاوتوس فناناً مبدعاً خبيراً بفن الكلمات ، وقد أضفت أحاسيسه المرفهة التي تميز بها نوعاً من السحر على لغته العامية ^(١).

كما أن أولوس جيلوس في كتابه "الليالي الأتيكية" يميل إلى اللاتينية المبكرة ويعتبر بلاوتوس مجد اللغة اللاتينية ^(٢). ويصف نورود (Norwood) بلاوتوس بأنه سيد اللغة اللاتينية ^(٣).

ونجد بلينيوس (Plinius) في (Epist.I,16,6) ينسب الحروف المكتوبة جيداً إلى نثر بلاوتوس وثرنتيوس ^(٤).

أما إذا كنا لا ندري كيف أو تحت أي ظرف اكتسب بلاوتوس سيادته للغة اللاتينية أو اليونانية في روما ، فإن هناك دليلاً واضحاً نستخلصه من دراسات الباحثين التي اهتمت بفحص الكوميديا البلاوتية ، يتمثل في أن بلاوتوس كان على درجة واسعة من المعرفة بالأدب اليوناني إلى جانب تمكنه القوى وسيطرته على اللغة ^(٥) . حيث كان بلاوتوس غزير المفردات ليس فقط بسبب ثروته من كلمات اللغة اللاتينية ولكن أيضاً بسبب الكلمات اليونانية التي كان يستخدمها . وفي الوقت ذاته شاعت عنده العبارات اليونانية فهو يمزج بطريقة جيدة العبارات اللاتينية بالعبارات اليونانية ، مما يدل على تمكنه وامتلاكه لخاصية اللغتين معاً ، وأن المجتمع الذي كتب له كان يعرف اللغتين ^(٦).

^(١) Westaway (M.A),The Original element in Plautus ,Cambridge (1917),p.70.

Instit.Orat.X. I.99

Ilcet Varro Musas.

Aelll Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas
fuisse,si Latine loqui uellent.

Noctes Atticae,XIX,8.6.

^(٢) Norwood (G.),Plautus and Terence,Newyork (1963),p.99.

^(٣) Duckworth(Q.E),The nature of Roman comedy ,A study in popular entertainment,
Princeton (1952),p.359.

^(٤) Seaman(W.M),The understanding of Greek by Plautus' audience,CJ 50 (1954),P.119.

^(٥) عبد العظيم عبد الكريم، الأدب الروماني منذ البداية حتى نهاية عصر شيشرون ، كلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر

لقد اعتمدت لغة بلاوتوس على لغة الحديث في الحياة اليومية حيث استخدم لغة الحديث اللاتينية استخداماً باهراً عبقرياً واستعملها كما استعمل نماذج اليونانية . وليس أدل على ذلك من أن الأيديل والبراياتور كانا يستحسنان المسرحيات البلاوتية ويشترونها لأغراض سياسية أهمها رغبتهما في الحصول على نسبة كبيرة من الأصوات الانتخابية عن طريق تلبية رغبة وإسعاد جمهور الطبقات الدنيا بهذه المسرحيات التي كانت تحتوى على كمية كبيرة من الفكاهة^(١).

لقد كان بلاوتوس يمتلك كل ما يمكن أن يرد على اللسان اللاتيني في ذلك الوقت ، بالإضافة إلى قدر كبير مما كان يجرى على اللسان اليوناني ، فالعبارات اليونانية شائعة في كتاباته ومختلطة مع النص اللاتيني . كما أنه وضع كثيراً من الألفاظ اليونانية باللغة اللاتينية مثل (Logos) "كلمة ، قول" و (Morus) "أبله" ، (Graphicus) "ماهر"^(٢). حيث كان يهدف من وراء استخدام الكلمات الإغريقية إلى إظهار الصور البلاغية لإحداث التأثير الهزلي ، فمن أجل تطوير فنه ركز على كلماته اليونانية من أجل إحداث الفكاهة وإسعاد الجمهور الروماني^(٣) . فأحياناً نجد إحدى الشخصيات تنفوه بعبارات يونانية بدون سبب واضح ، لكن ربما يرجع ذلك إلى أن هذه الشخصية ذاتها تكون يونانية ، وفي الوقت ذاته نجد العديد من الكلمات اليونانية التي أطلقها الشخصيات البلاوتية كان يتم فهمها بواسطة الكثيرين من الجالسين في المسرح^(٤).

فقد استخدم بلاوتوس كلمة "أجنبي" أو "بربري" (barbarus) كما كانت عند اليونانيين [انظر ، "الأسيران" (بيت ٨٨٤) ، و "القرطاجني الصغير" (بيت ٥٩٨) ، و "ثلاث قطع من العملة" (بيت ١٩) ، و "بيت الأشباح" (بيت ٨٢٨) ، و "الجندي المغرور" (بيت ٢١١)] ويرى بيكهام (Beacham) أن بلاوتوس كان يستخدم هذه الصفة بسذاجة واضحة من أجل إحداث الفكاهة لدى المشاهدين الرومان^(٥). ففي مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ١٢١ - ١٢٣) يطلق الشاب بيستوكليروس على معلمه ليدوس لفظ "بربري" مرتين:

PIST: An non putasti esse umquam? O Lyde ,es barbarus;
quem ego sapere nimio censui plus quam Thalem,
Is stultior es barbaro poticio.

(١) Seaman(W.M), op.cit,p.119.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد، "كنز البخيل-التوأمان" (من الأدب التمثيلي واللاتيني) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص ٣٥.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit.,p.335.

(٤) Sandbach(F.H),The comic theatre of Greece and Rome, London (1977),p.124.

(٥) Beacham(R.C),The Roman theatre and its audience,London(1995),p.234.

بيستوكليروس : ألا تعتقد مطلقاً بأنه توجد (إلهة بهذا الاسم)؟ يا ليدوس ،
إنك بربرى ، إننى كنت أعتقد أنك أكثر حكمة بكثير من طاليس ،
فإذا أنت أكثر غباءً من الرضيع البربرى .

ومن ناحية أخرى أكد بعض الدارسين على أن كلمة (Basilicus) "ملكى" هي ترجمة مباشرة للصفة (βασιλικός) أو (Tyranνικός) فى حين أنهم لم يجدوا المطابق الهزلى للظرف (Basilice) "على نحو ملكى أو رائع" ^(١). والذى أشار إليه فراينكل على أنه من ابتداء بلاوتوس (انظر "القرطاجنى الصغير" (بيت ٥٧٧) ، "الفارسى" (أبيات ٤٦٢، ٢٩) ، "إبيديكوس" (بيت ٥٦) ^(٢). ويشير (Lindsay) إلى أن هذه الكلمات المستعارة من اليونانية والتي كان متعارفاً عليها فى الاستخدام اليومي فى عصر بلاوتوس ، يطلق عليها العامية أو الشكل غير الأدبى ^(٣). وبناء على ذلك نجد الكلمة اليونانية (τραπεζίτης) "المصرف" أو "الصيرفى" قد حرفت فى العامية إلى (Tarpezita) كما فى مسرحية "الأسيران" (بيت ١٩٣) ^(٤):
Quantillum argenti mi apud tarpezitam siet.
فليكن لى رصيد من المال عند الصيرفى .

ومن المحتمل أنها كانت تظهر بنفس هذا الشكل فى جميع المسرحيات البلاوتية ، باستثناء حالة واحدة فقط فى مسرحية "إبيديكوس" (بيت ١٤٣) والتي يظهر فيها الشكل (Trapezita) كنقل مباشر للكلمة اليونانية ، ويفترض بعض علماء اللغة أن كلا الشكلين Trapezita و Tarpezita استخدما بواسطة بلاوتوس مثلما كان يستخدم كلمتى Phrygio و phrygio ^(٥). فقد كان الإبدال (الخاص بالحرف r) مسموحاً به عند بلاوتوس . وعلى الرغم من ظهور الشكل Phrygio فى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٥٠٨):

Stat fullo , phrygio , aurifex , lanarius.

يقف (بالباب) منظم الملابس والمطرز والصائغ وناسج الصوف .

^(١) Csapo(E.), Plautine elements in the running-slave entrances monologues ? CQ

39 (1989), P.157.

^(٢) Fraenkel(E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922), pp.193-194.

^(٣) Lindsay(W.M.), Captivi of Plautus , London (1900), p.23.

^(٤) Leo(F.), Plautinische forschungen , Zurpolitik und Geschichte der Komodie, 2nd edition, Berlin (1912), p.131.

^(٥) Lindsay(W.M.), op.cit, p.170.

إلا أن الشكل (Phrygio) كان هو المستخدم في معظم المقطوعات الأخرى^(١).
إن حالتى المضاف إليه ومفعول الأداة عند بلاوتوس لهما نفس الوظيفة ، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحيتى " التوأمان مينايخموس " (بيت ٩٠١) و "الحبل" (أبيات ٩٩٧ - ٩٩٨) .
أما المضاف إليه البلاوتى الأكثر تمييزاً فهو المضاف إليه الدال على التمييز (Gen.of respect) ، الذى نجده على سبيل المثال فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ١٠٥):
Quam liber harum rerum multarum siet.
فليكن الطفل الآخر (الجوبيتر) صاحب هذه المواقف الكثيرة.

ويشير (Lindsay) إلى أنه من الصعب أن نفرق عند بلاوتوس بين المضاف إليه الدال على الاحترام والمضاف إليه الواصف خاصة إذا وردا فى عبارتين متتاليتين كما فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٨٥٥ - ٨٥٧) و "الأسيران" (أبيات ٢٦٤ - ٢٦٥)^(٢) .

وفى بعض الحالات نجد بلاوتوس يستخدم حالة المضاف إليه مع الفعل (Credo) "أعتقد-أثق" ، وقد أطلق بعض علماء النحو والصرف على هذا المضاف اسم المضاف إليه الدال على التمييز ، وعند البعض الآخر أطلق عليه المضاف إليه الجزئى كما يظهر فى مسرحيتى "تروكولينتوس" (بيت ٣٠٧) و "الحمير" (بيت ٤٥٩) . وإلى جانب ذلك نجد أن المضاف إليه الجزئى عند بلاوتوس كان يرتبط بكلمة (Quid) أو (Quicquam) كما فى مسرحية "الحمير" (بيت ٨٥٤)^(٣):

Neque divini neque mi humani posthac quicquam accreduas

لا تصدقينى بعدئذ فى أى شىء سواء أكان إلهياً أو بشرياً.

ومن الجدير بالملاحظة أن نجد المفعول به عند بلاوتوس يقوم بوظيفة المضاف إليه الدال على التعجب أو الهتاف ، مما جعل معظم الدارسين يشيرون إلى أن هذه الحالة تعتبر ابتكاراً بلاوتياً صار عليه العديد من الشعراء الكلاسيكيين ، ويشير (Lindsay) أيضاً إلى أن هذه الحالة قد نسبت عن طريق الخطأ إلى التأثير اليونانى من جانب بعض النقاد ، فى حين أنه لا يستطيع أحد أن ينسب المضاف إليه مع الأفعال "أتذكر" Memini و "أملك" Potior و "أنسى" Obliviscor إلى التأثير اليونانى لأنها بلاوتية أصيلة^(٤).

لقد كان بلاوتوس ميالاً إلى استخدام القابل الدال على الملكية لإضفاء التأثير القوى على عباراته ، ويبدو ذلك واضحاً فى مسرحيتى "كوركوليو" (بيت ٢٣٠) و "الحبل" (بيت ٤٨١):

(١) Lindsay (W.M), op.cit ,p.23.

(٢) Idem,Syntax of Plautus ,New York (1936),pp.11-12.

(٣) Ibid.,p.12.

(٤) Ibid.,pp.13-14.

Rudens ,481

Heus exi , Ptolemocratia , cape hanc urnam tibi^(١) .

يا بتوليموكراتيا ، هيا اخرجى ، خذى هذه الجرة لك .

أما استخدام المضاف إليه مع كلمتى (Similis) "مشابه لـ" و(Dissimilis) "غير مشابه لـ" فيكون ثابتاً بدون إضافات عند بلاوتوس وثرنتيوس^(٢) .

وفى مسرحية "التاجر" (أبيات ١ وما يليها) نجد بلاوتوس يعبر عن مهارته وولعه فى توظيف الكلمات على لسان العاشق خارينوس ، فقد استخدم حالة القابل من السطر الخامس إلى السطر الثامن ، كما أن التغييرات اللغوية التى طرأت على حديث خارينوس خاصة فى (أبيات ١٦ - ١٧) جعلته مميزاً عن عشاق بلاوتوس التقليديين الذين اعتاد عليهم الجمهور فى الكوميديات^(٣) . ومثلما كان المضاف إليه الدال على الملكية شائعاً فى النص البلاوتى ، كان القابل الدال على الملكية شائعاً فى عصر بلاوتوس ، فكثير من الأفعال قد احتكمت إلى حالة القابل عند بلاوتوس ثم انتقلت بعد ذلك إلى شيشرون ، مثل الفعل (Curo) "اعتنى-اهتم" فى مسرحية "ستبخوس" (بيت ٦٧٩) ، والفعل (Decet) "يصبح يصير" فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٨٢٠)^(٤) .

أما حالة القابل مع أسماء الشخصيات ، فنجد أن الاستخدام الإضافى الدقيق لاسم الشخص فى حالة القابل فى عبارة مثل (Nomen est mihi Gaio) ليس إلا بلاوتياً ، ويبدو هذا واضحاً فى مسرحية "الحبل" (بيت ٥) :

Nomen Arcturo est mihi.

اسمى اركتوروس .

وكذلك فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ١٠٦٨) :

Mihi est Menaechmo nomen^(٥) .

اسمى مينايخموس .

أما عن حالة مفعول الأداة ، فنجد أن حالة مفعول الأداة الواصف تبدو هى السائدة عند بلاوتوس ، ومن الجدير بالملاحظة أن حالة مفعول الأداة الدال على المكان كانت توجد عند

(١) Lindsay (W.M), Syntax of Plautus, op.cit, p. 18.

(٢) Idem, Captivi of Plautus , op.cit .p. 152 .

(٣) Anderson (W.S), Barbarian play: Plautus' Roman comedy , Toronto BuffaLo London (1993), p. 109.

(٤) Lindsay (W.M), Syntax of Plautus, op.cit, p. 21.

(٥) Ibid., p. 22.

بلاوتوس بصورة أكثر مما أصبحت عليه في اللاتينية الكلاسيكية ، على سبيل المثال نجد هذه الحالة في مسرحية "الأسيران" (بيت ٣٣٠) :

Filius meus illic apud vos servit captus Alide.

ابنى أسير فى أليس ، إنه يكون عبداً هناك لديكم.

لقد اعتمد بلاوتوس على حالة مفعول الأداة مع الأفعال لكي يحقق بها أهدافه الكوميديّة ، على سبيل المثال مع الفعل (desisto) "أتخلى عن" في مسرحية "الجندي المغرور" (بيت ٧٣٧) ، الفعل (emungo) "أخدع-أغش" في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ١١٠١) ، الفعل (tango) "ألمس" في مسرحية "القرطاجني الصغير" (بيت ١٢٨٧) ، الفعل (tondeo) "يقص-يجز" في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٢٤٢) ^(١).

وبالنسبة لحالة المنادى ، نجد أن بلاوتوس وثرنتيوس قد ميزا حالة المنادى عن حالة الفاعل لكلمة (Puer) "الصبي" حيث تأخذ هذه الكلمة في حالة المنادى النهاية (-e) مثل أسماء النوع الثانى العادية (Puere) وحالة الفاعل (Puer) ، ولكن هذه الحالة قد اختفت في الفترة الكلاسيكية (حيث أصبحت حالة المنادى مثل حالة الفاعل بدون نهاية (Puer)).

وإذا كان التعبير *O Iuppiter!* شائعاً عند ثرنتيوس ، نجد بلاوتوس يستخدم التعبير *Iuppiter!* بدون أداة نداء (أما التعبير *Pro Iuppiter* فقد استخدمه كل منهما) ^(٢).

لقد اعتاد بلاوتوس على استخدام الأفعال المركبة (المكونة من حرف الجر والفعل الأصلي) ، على سبيل المثال (Assum) "أكون حاضراً-أكون قريباً" في مسرحيتي "الأسيران" (بيت ٩٧٨) ، "القرطاجني الصغير" (بيت ٢٧٩) ، و (Exfringam) في "الجندي المغرور" (بيت ١٢٥٠) ، و (Exfodio) في "وعاء الذهب" (بيت ٧٠٩) ، أما حرف الجر (Subter) فيظهر عند بلاوتوس كشكل مركب مع الأفعال ، فعلى سبيل المثال (Subterfugisse) في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٧٧١) ، و (Subterduxerit) وفي مسرحيات "الحمير" (بيت ٢٧٨) ، و "التوأمان ميناخيموس" (بيت ٤٤٩) ، و "التاجر" (بيت ١٩٥) ، و "الجندي المغرور" (بيت ٣٤٣) ، ولكن Subter كحرف جر منفرد لم يكن موجوداً عند بلاوتوس ^(٣). إلا أنه من الملاحظ عنده ، حدوث اختلاط بين الحرفين (de ، ex) "من ، عن ، حول" كما في مسرحية "الحبل" (بيت ١٧٣) ، حيث نجد عبارات أخرى كثيرة تحتوى على حرف

^(١) Lindsay (W.M), Syntax of Plautus, op.cit, pp.36-37.

^(٢) Ibid., p.23.

^(٣) Hodgman (A.W), "Verb forms in Plautus", CQ 1 (1907), P.131.

كذلك يدخل حرف الجر (trans) "عبر" كمركب مع الأفعال عند بلاوتوس ، وقد استخدمه ثمانى مرات فى مسرحياته ، أما (trans) كحرف جر فتتم الإشارة إليه مرتين فقط فى مسرحيتي "التاجر" (بيت ٢٥٤) ، و "الجندي المغرور" (بيت ٤٦٨) .

الجر (ex) كما في "بيت الأشباح" (بيت ١٩٩) ، و"الأختان باكخيس" (بيت ٦٤٠) ، و"الأسيران" (بيت ٩٢٨) ، في حين أن بلاوتوس كان يستبدله في أغلب الأحيان بحرف الجر de وربما يرجع ذلك إلى رغبته في موافقة وملائمة مولزين الشعر^(١).

وفيما يتعلق باستخدام صفات الملكية ، نجد أن هناك استخدامات جديدة بالملاحظة لصفات الملكية المتعددة عند بلاوتوس ، على سبيل المثال (Mea) التي استخدمها بلاوتوس بغموض في مسرحية "وعاء الذهب" في الحوار الذي دار بين يوكليو وليكونيديس فيما يتعلق بقدّر الذهب والفتاة ابنة يوكليو (بيت ٧٤٤):

Quid tibi ergo meam me invito tactiost?

إنن لماذا تلمس شيئاً يخصني دون رغبتي ؟

حيث إن صيغة الملكية (Meam) كما يتضح من حديث يوكليو يعود على قدر الذهب (Meam ollam) في حين أن ليكونيديس يسئ فهمها معتقداً أنه يتحدث عن ابنته (Meam filiam)^(٢).

لقد تميز البناء اللغوي البلاوتي أيضاً بالاستخدام المفرط للصفة (Magis) "أكثر" في حالة المقارنة ، وهو ما نجده على سبيل المثال في مسرحية "الأسيران" (بيت ٦٤٤):

Quin nihil , inquam , invenies magis hoc certo certius.^(٣)

إنني أكرر ، بالفعل لن تجد شيئاً أكثر تحديداً من هذا .

كما أن استخدام الصيغة (Unus,a,um) مع صيغة مبالغة التفضيل ، شائع ومتكرر عند بلاوتوس ، على سبيل المثال في مسرحيتي "الأسيران" (بيت ٢٧٨) ، و"أمفيثريو" (بيت ٦٧٧):

Quam omnium Thebis vir unam esse optimam diiudicat.^(٤)

التي يقرر زوجها أنها أفضل سيدة بين جميع (السيدات) في طيبة.

فمن الملاحظ في المسرح البلاوتي ميل بلاوتوس بصفة دائمة إلى استخدام صيغة مبالغة التفضيل (Servus pessimus) "العبد السيء جداً" لكي يشير بها إلى العبد المحتال المخادع ، وتظهر هذه الصيغة في مسرحيتي "بسيودولوس" (أبيات ١٠١٧ - ١٠١٨) و"الجندي المغرور" (بيت ١٣٧٤) . وأشهر مثال على صيغة مبالغة التفضيل نجده في مسرحية "وعاء الذهب" ،

Lindsay (W.M), Syntax of Plautus, op.cit ,p.89.

Ibid.,p.42.

Ibid.,p.38.

Idem,Captivi of Plautus , op.cit ,p.192.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

عندما يصرح العبد ستروبيلوس بأنه يمتلك القدر الذي به الذهب وفي مقابل إعطائه لسيده الشاب ليكونيديس فإنه يطلب حريته ، نجد الشاب يوبخ العبد بغضب شديد ويصفه بأنه (Scelerum cumulatisum) "نو الجرائم الوفيرة جداً" (بيت ٨٢٥):

LYC: Egone te emittam manu ,
scelerum cumulatisime^(١) ؟

ليكونيديس: هل سأحررك أنت ، نو الجرائم الوفيرة جداً ؟

ومن مشتقات كلمة الحظ (Fortuna) الصفة (Fortunatus) "محظوظ" التي وظفها شعراء الكوميديا الرومانية في صيغة المقارنة وأفعال التفضيل ، على سبيل المثال نجد (Fortunator) في مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٢٨)^(٢).

Quo homine hominum adaeque nemo vivit fortunator .

لا أحد على قيد الحياة من البشر يكون أكثر حظاً بصورة متساوية مع هذا الرجل.

ولم يكتف بلاوتوس باستخدام صيغة أفعال ومبالغة التفضيل لإحداث المتعة ، بل نجده أيضاً يستخدم الصفات الجسدية من أجل إثارة الانتباه وإعطاء موسيقى لكلماته عند نطقها ، ويظهر ذلك بصورة واضحة في مسرحية "الأسيران" (آيات ٦٤٧ - ٦٤٨):

Macilento ore , naso acuto , corpore albo , oculis nigris,
subrufus aliquantum , crispus , cincinnatus.

نو وجه نحيل وأنف مدبب وبشرة بيضاء وعينين سوداوتين
وشعره متموج وأجعد ويميل إلى الحمرة قليلاً.

ويرى بريسكوت (Prescott) أن الوضع النسبي لأجزاء الجسد إلى حد ما قد تم اقتراحه من قبل بلاوتوس بحكم تجاور تلك الأعضاء جنباً إلى جنب مما كان يعكس المتعة على المشاهدين^(٣).

إن التمييز بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول والأفعال المبنية للمجهول شكلاً (deponentia) عند بلاوتوس لم يتم ملاحظته بصورة واضحة كما هو الوضع في اللاتينية

(١) Anderson(W.S),op.clt,pp.91,159.

(٢) Champeaux (J.), "Fortuna" et le vocabulaire de la famille de "fortuna" chez Plaute et Terence, RPH 56 (1982), P.57.

وعند ترنتيوس تظهر صيغة المقارنة للصفة (Fortuna) في مسرحيات "الخصي" (بيت ١٠٢١) ، و"المعذب نفسه" (بيت ٢٩٦) ، و"الحماة" (آيات ٤٩١ ، ٨٤٨) ، وصيغة مبالغة التفضيل (Fortunatissimus) في مسرحيتي "المعذب نفسه" (بيت ٨٤٢) و"تورميوس" (بيت ٥٠٤) .

(٣) Prescott (H.W), Studies in the grouping of nouns in Plautus , CPH 4 (1909), P.2.

الكلاسيكية . وعلى ذلك فإن الخليط المكون من المصدر المبني للمعلوم والمبني للمجهول فى مسرحية "بيت الأشباح" (أبيات ٩٥٩ - ٩٦٠) يعتبر بلاوتياً تماماً . ولما كانت اللغة اللاتينية لا تمتلك صيغة المبني للوسيط مثل اللغة اليونانية لذلك كانت الأفعال المبنية للمجهول شكلاً فى اللاتينية تطابق فى المعنى صيغة المبني للوسيط فى اليونانية ، على سبيل المثال الفعل (Sequor) "أتبع" يطابق الفعل اليونانى (ἐπομαι)^(١).

ومن المميزات البلاوتية التنوع فى استخدام الفعل ، ففي مسرحية "التوأمان ميناخيموس" نجد ميناخيموس يستخدم ثلاثة أنواع متعددة للفعل (tenere) "يحتفظ-يحجز" لكى يؤكد على العديد من الروابط التى تقيدده ، ففي البداية يستخدم الفعل (retinere) (بيت ١١٤) عند الإشارة إلى زوجته:

Nam quotiens foras ire volo , me retines.

وكلما أريد أن أذهب إلى الخارج ، فإنك تحتجزينى.

ثم نجده لكى يصف أحد أتباعه يستخدم الفعلين (detinere, attinere) "يعوق-يؤخر" (بيت ٥٨٩):

Ita med attinuit , ita detinuit.^(٢)

هكذا عاقنى وأخرنى.

وفى مسرحية "علبة المجوهرات" (أبيات ٢٠٣ وما يليها) استخدم بلاوتوس خمسة أفعال لاتينية كى تحل محل فعل يونانى واحد ، حيث التكرار والجناس يدعونا إلى أن نتذوق ونستمتع بالصوت أكثر من المعنى^(٣).

ومما هو جدير بالملاحظة استخدام بلاوتوس المفرد للفعل (pultare) "يطرق-يقرع"، وفى مسرحية "الأختان باكخيس" نجده على الرغم من استخدامه لهذا الفعل حوالى ٣٦ مرة تقريباً بدون تغيير، إلا أنه فى (بيت ٥٧٩) يستخدم الشكل الكلاسيكى للفعل وهو (pulsare) "يقرع-يطرق" ، وفى (بيت ٥٨٣) من المسرحية ذاتها يستخدم كلمة (pulsatio) "طريقة-ضربة" التى يجب أن تترجم على أنها محاولة لإحضار التورية لكلمة (pultare) وبذلك يمكننا القول بأن بلاوتوس قد استطاع بمهارته اللغوية أن يستبدل الفعل (pultare) الذى كان موجوداً فى العصور المبكرة والذى استخدمه بإفراط ، بالفعل (pulsare) الذى استمر بعد ذلك فى اللاتينية الكلاسيكية^(٤).

(١) Lindsay (W.M), Syntax of Plautus , op.cit, pp.53-54.

(٢) Idem, Captivi of Plautus , op.cit , p.192.

(٣) Anderson (W.S), op.cit , p.70.

(٤) Skutsch (O.), New words from Plautus , CR 51 (1937), P.166.

ومن الجدير بالذكر أن إسقاط الفعل كان أمراً شائعاً عند ترنتيوس ، وقد استطاع أن يظهر مهارته في هذا الجانب كما في مسرحيتي "قورميو" (بيت ٤٤٠) و"أندريا" (بيت ٣٠٠) ، غير أن بلاوتوس قد رغب عن ذلك ولا نكاد نلمح أية إشارة إلى هذا الإسقاط في مسرحياته^(١).
ومما سبق يتضح لنا أن بلاوتوس قد استطاع أن يثبت بمهارته اللغوية أنه كان يتحرك بعيداً عن نماذج الإغريقية وليس أدل على ذلك من آراء النقاد في سيادته للغة اللاتينية تلك اللغة التي كان لها أكبر الأثر فيمن أتوا بعده من الكتاب الرومان .

البناء البلاغى للحوار البلاوتى :

إن كوميديات بلاوتوس تعتبر كوميديا هزلية تتميز بالفكاهة القوية والأحداث غير المتوقعة والتسلية عن طريق عبارات معظمها مزخرف بالتوريات والتلاعب بالألفاظ ، ولقد أجمع الباحثون على أن هذه السمات كانت أقل بروزاً فى المسرحيات المبكرة ، ولكن بلاوتوس طورها حتى أصبحت تتكرر بصورة دائمة فى مسرحياته المتأخرة^(١).

فقد كان بلاوتوس أحسن شاعر يستطيع أن يثير الضحك فى عصره ، حيث كان يعتمد فى الوصول بروايته إلى خاتمته على المناظر المضحكة غير المترابطة وعلى سرعة وقوة الحوار البلاوتى ونقاء أسلوبه ، وفى هذا الجانب نحن لا نعتمد على شهادة القدماء فقط ، بل نجد بين أدينا حوالى عشرين ألفاً من الأبيات الشعرية التى توضح لنا اللغة اللاتينية المفعملة بالحياة وما تحويه من مدح وإبتهاج وقدح يصل إلى درجة السباب وكذلك حكم دنيوية^(٢) ، وقطع فى الصورة الدرامية من أجل الزيادة من كمية المشاهد الهزلية التى تثير الضحك ، مما يجعلنا نستطيع أن نضع بلاوتوس فى مرتبة مساوية للكاتبين كاتولوس وأوفيد خاصة من ناحية الهدف المرجو من أعمالهما ، حيث إنهما كانا يكتبان للاستمتاع الشخصى فى المقام الأول ثم إسعاد قرائهما - شأن بلاوتوس - وبذلك يصبحون جميعاً قانعين بفنهم إذ جعلوا القراء يستمتعون^(٣).

فقد كان بلاوتوس معجباً بالموضوعات المعقدة والمكائد المتلاحقة والحوار القوى والمواقف المثيرة للضحك أكثر مما كان يهتم بالموضوع وبالتحليل النفسى لشخصيات ملهاته ، وربما كان لبلاوتوس عذر فى ذلك لأن مستمعيه من النظارة الرومان وهم خليط من الرجال والنساء والأطفال قد أتوا للاحتفال بأعيادهم وكانوا ينشدون المتعة أكثر من اهتمامهم بالتحليل النفسى لشخصيات الملهاة ، مما دعا بلاوتوس إلى الإسراف فى مناظر المزاح والمجون لإشباع رغبات الجمهور^(٤) ، لذلك فهو يعدنا فى مسرحية " الحمير " (بيت ١٣) بأنه سوف يقدم لنا كوميديا مليئة بالمتعة والفكاهة. وفى بعض المسرحيات الأخرى يؤكد للجمهور بأنه إلى جانب

(١) Duckworth (G.E), op.cit.p.359.

(٢) Beare (W.), The Roman stage , A short history of latin drama in the time of the republic (١٩٠٦), London (1968), p.67.

(٣) Magoffin (R.D), "F.A.Wright, three Roman poets ,Plautus, Catullus, Ovid, their lives, times, and works, CJ 35 (1939-1940), P.490.

(٤) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤) ،

الاستمتاع بالفكاهة فإنهم سوف يشاهدون مسرحية أخلاقية مفيدة لهم كما حدث في مقدمة وخاتمة مسرحية "الأسيران"^(١).

ف نجد شيشرون يضع الفكاهة البلاوتية على نفس درجة فكاهة الكوميديا اليونانية القديمة ، بينما نظر (Sidonius Apollinaris) إلى بلاوتوس على أنه يحتل مكانة عظيمة جداً لا يرقى إليها شعراء الكوميديا اليونانية الحديثة . أما (Jerome) فإنه يصرح بأنه من الصعب أن نسلم بأن فكاهات بلاوتوس تأتي من أصوله اليونانية ، معتمداً في ذلك على أن معظم هذه الفكاهات التي تؤدي إلى إثارة الضحك اعتمدت على التورية التي تحدث في اللاتينية فقط وعلى بعض الإشارات خالية المعنى خارج إيطاليا ، لذلك فإننا يجب أن نفتتح بأن كل هذا من ابتداع الكتّاب اللاتينيين^(٢) .

فقد كان بلاوتوس ينشد المواقف المثيرة للضحك أكثر مما كان يهتم الموضوع أو الشخصية ، فأخذ عن النص اليوناني ما يحلو له وترك ما لا يرغب فيه ، مما جعل هوراثيوس يصفه في (Epist.2.1.170-176) بقوله "إن بلاوتوس يكتب ليكسب فلا يهتم إن سقطت الرواية أو نجحت مادامت جيوبه تمتلئ"^(٣) . بينما يرى بيير (Beare) أن هوراثيوس في هذا النقد كان متحاملاً على بلاوتوس من ناحية ، ومناقضاً لنفسه من ناحية أخرى ، فعلى الرغم مما يكنه من حقد وضعف لبلاوتوس ، نجده يسلم بأن الرومان قد امتدحوا أوزان وفكاهات بلاوتوس^(٤) .

فالضحك إما ينبعث من اللفظ عن طريق التورية والجناس والسجع والتكرار والتلاعب بالألفاظ . . . الخ ، وإما من الموقف الذي قد يكون هو نفسه باعثاً على الضحك عن طريق التناقض وسوء الفهم^(٥) .

لذلك إذا أردنا أن نحكم على مسرحيات بلاوتوس حكماً مؤكداً فلا بد أن ننظر إلى لغتها ونفحصها فحصاً دقيقاً . وقد وجد الدارمون أن بلاوتوس قد أتيّن تصوير كل الحيل اللفظية التي كانت تعد من أهم خصائص الشعر الروماني المبكر ، ومن هذه الحيل نجد التورية (Facetiae) والتكرار البلاغي (Rhetorica iteratio) والجناس والسجع وحذف الروابط وحروف العطف (Asyndeton) والاستعارة (Translatio) والتلاعب

(١) Beacham (R.C), op.cit .p.234.

(٢) Beare (W.), op.cit .p.67.

(٣) Hunter (R.L),The New Comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985),p.5.

(٤) Beare(W.), op.cit,p.67.

(٥) وعن مواقف الضحك وفلسفته في الكوميديا ، انظر :

محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، أنبيات ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوجمان (١٩٩٤) ، ص ١٢٥-١٤٣.

والتلاعب بالألفاظ ، وكما كان هذا الجانب البلاغى أول ما اجتنب المتفرج الرومانى فى التراجيديا الرومانية عامة ، فإنه كان يلقى استحساناً كبيراً لدى الجمهور الرومانى فى المسرح البلاوتى^(١).

— التورية والتلاعب بالألفاظ :

لقد اهتم بلاوتوس باستخدام المحسنات البديعية التى كانت تستهوى السامع الإيطالى العادى ، من تورية وجناس وسجع ، وقد ساعدت هذه المحسنات فى إظهار الصبغة الرومانية التى صبغها بلاوتوس على ملهاته .

إن الكوميديا البلاوتية مليئة بالتوريات التى كانت تعد إحدى ملامح البناء البلاغى للحوار البلاوتى ، وتبرز أحد هذه التوريات فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٦٠):

Non enim es in , senticeto , non sentis.

فى الحقيقة إنك لست فى نبات شائك (عليق) وأنت لا تشعر بذلك.

حيث إن بلاوتوس هنا يتلاعب بأوجه الشبه بين كلمتى (senticeto) "نبات شائك" و(sentis) "يشعر" ، ويشير (Sandbach) إلى أن الفكاهة من هذا النوع كانت مألوفة فى الحفلات العامة التى كانت تقام فى روما^(٢) .

ومن التوريات اللاتينية البلاوتية التى كانت مشهورة ومعروفة جيداً لدى الجمهور الرومانى ، العبارة (palla pallorem incutit) التى وردت فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ٦١٠)^(٣):

Nisi unum : palla pallorem incutit .

ماعدًا شيئاً واحداً: العباءة تجعلك شاحباً .

فعندما يتحد الطفيلى بينيكولوس مع الزوجة فى تهديد مينايخموس سوسيكليس .(معتقدين أنه مينايخموس) حتى يعترف بسرقة العباءة ، وعندما يبدى مينايخموس انزعاجه من بينيكولوس ، فى تلك اللحظة يعتقد بينيكولوس أن الخوف قد تمكن من سيده مما يدل على أنه قد سرق العباءة ، وهناك دليل واحد على ذلك يتمثل فى أن العباءة تجعل وجهه مصفراً. وتشير فانزرام

(١) Luce (J.T).Ancient writers ; Greece and Rome , NewYork (1981),p.505.

(٢) Sandbach (F.H), op.cit ,pp.122-123.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,p.72.

كما تظهر التورية أيضاً فى عبارة (arcam and arcem) فى مسرحية "الأختان باكخبس" (بيت ٩٤٢) وعبارة (Invitus and Invitat) فى مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٢٧) ، كذلك نجد أن بعض التوريات كانت تكمن فى كلمات قريبة مثل (invocatus) "غير مدعو" فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٧٠) .

(Fantham) إلى أنه من المؤكد أن هذه التورية اللاتينية لم تكن موجودة في الأصل اليوناني الذي أخذ منه بلاوتوس مسرحيته "التوأمان مينايخموس"^(١). كما أن الأبيات التي يحاول فيها مينايخموس تدعيم موقفه بالرغم من أنه هو الذي سرق العجلة (أبيات ٦٠٧، ٦١١، ٦١٦) قد خضعت لأسلوب المعالجة البلاوتية، عن طريق الإلغاز بالرمز من جانب الطفيلي بينيكولوس (أبيات ٦٠٩-٦١٠، ٦١٧-٦١٩، ٦٤٥-٦٤٧، ٦٥١-٦٥٤)، الذي ينال جزءاً عظيماً من جعبة الابتداعات البلاوتية^(٢)، حيث نجده عندما يسمع تكرار كلمة أنت (tu) التي تنطق بها الزوجة لإثبات التهمة على زوجها الذي يحاول تجنب تلك الإتهامات في (أبيات ٦٤٨ - ٦٥٣)، فإنه يستغل الفرصة ويتلاعب بهذه الكلمة (أبيات ٦٥٣ - ٦٥٤):

MAT : Tu ,tu istic, inquam.

PEN: vin adferri noctuam ,

quae "tu tu " usque dicat tibi ? nam nos iam defessi sumus.

الزوجة: أنت ، إنه أنت ، أقول (لك) .

بينيكولوس: أتريد أن تحضر بومة تقول لك باستمرار "أنت أنت" ؟

لأننا الآن قد سئمنا .

إن هذه التورية الرائعة نشأت فقط في اللاتينية ، حيث إنه يشير إلى صوت البومة التي تبدو للرومان وكأنها تقول "tu,tu" أنت ، أنت^(٣).

وفي المسرحية ذاتها نجد العبد ميسينيو (Messenio) يحدث تورية تسترعى الانتباه (أبيات ٩٧٨ - ٩٧٩):

Nam magis multo patior facilius verba ; verbera

ego odi ,

nimioque edo lubentius molitum, quam molitum praehibeo.

إنني أتحمّل الكلمات بسهولة بالغة ، إنني أكره السياط ، وبسعادة

أكثر أكل ما هو مطحون ، من أن أقوم بطحنه .

^(١) Fantham (E.), Act IV of Menaechmi: Plautus and his original ,CPH 63 (1968),P.179.

^(٢) Ibid., op.cit ,p.182.

^(٣) Ibid., op.cit ,p.181.

كما تضيف فانزاه أن (أبيات ٦٥١ - ٦٧٤) من مسرحية "التوأمان مينايخموس" تعتبر بلاوتية أصيلة لما تحويه من سمات أسلوبية لا يتميز بها شاعر سوى بلاوتوس.

حيث يشير العبد إلى عادة معاقبة العبيد بإرسالهم إلى طاحونة الغلال التي تدار باليد وكان يقتضى ذلك العمل جهداً شاقاً^(١).

وفى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٣٢٥) توجد تورية في العبارة (trium litterarum homo) "الرجل ذو الأحرف الثلاث"، فعندما يوجه الطباخ أنثراكس بعض الإهانات إلى كونجريو يصفه بأنه لص (fur):

CONG: Tum, trium litterarum homo
me vituperas ? fur^(٢).

كونجريو: إذن، هل تستخف بي أيها الرجل ذو الأحرف الثلاثة؟ بالص.

فكلمة "لص" باللاتينية هي (fur) لذلك فإن الترجمة الحرفية لها تكون "الرجل ذو الأحرف الثلاث".

ويشير دكورث (Duckworth) إلى أن هذه التوريات التي تشتمل على الإلغاز بالرمز فى اللاتينية إنما هي بلاوتية، على الرغم من وجود بعض الأمثلة الهزلية فى الأصول الإغريقية إلا أنه لم يكن لها الطبيعة التي عهدناها عند بلاوتوس^(٣).

إننا عند بلاوتوس نتوقع أن الكلمة تعنى شيئاً محدداً وفجأة نكتشف أنها تعنى شيئاً آخر مبهماً وهو ما يمكن أن نسميه بالغموض البلاوتى، وأحياناً نجد أن المعنى الثانى لم يفتن إليه المتحدث لكنه كان واضحاً بالنسبة للجمهور. ولكن فى أغلب الأحيان نجد أن المتحدث كان يعتمد الإلغاز فى نقل المعنى المزدوج كما فى مسرحيتى "بيت الأشباح" (أبيات ١١٠٢ وما يليها) و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٤٩)^(٤):

Nunc in Epidamnum pedibus redeundum est mihi.

الآن بالنسبة لى يجب أن أعود إلى إبيدامنوس على الأقدام.

حيث نجد أن لفظ "الأقدام" (pedibus) يحمل معنيين، الأول "أقدام الإنسان"، والآخر "أقدام" أو "تفاعيل" بيت الشعر.

وفى مسرحية "أمفيثريو" (أبيات ٣٢٨ - ٣٣٠) استطاع العبد سوسيا تفسير بعض التعبيرات المجازية للإله ميركوريوس عن طريق الإلغاز بالرمز:

MER: Onerandus est pugnus probe.

SOS: Lassus cum hercle, navi ut vectus huc sum:
etiam nauseo;

Vix incedo inanis, ne ire posse cum onere existimes.

ميركوريوس: حقاً إنه بحاجة إلى حمل من القبضات.

Duckworth(G.E), op.cit ,p.354.

Westaway (M.A), op.cit ,p.50.

Duckworth (G.E), op.cit ,pp.293-294.

Ibid.,p.351.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

سوسيا: بحق هرقل إننى متعب ، لأننى قد أبحرت إلى هنا بالسفينة :
 إننى مصاب بدوار البحر أيضاً ؛ وأمشى بصعوبة وأنا خالى اليدين ،
 ولم أستطع أن أسافر كما تعتقد بحمل (ثقل).

ويتضح من هذه الأبيات أن العبد سوسيا قد أخذ من التعبير حمل القبضات (onerandus) الذى يعنى الكيل والضرب وهو المعنى الظاهرى لكلمة الحمل ، وقصد بها ما يُحمل على الظهر وخلافه وصرفها عن المعنى الذى كان يقصده الإله ميركورىوس (بيت ٣٣٠)^(١).
 كما أن بلاوتوس كان يعتمد على مهارته الفائقة فى استخدام أسماء الأعلام لإحداث سلسلة من التوريات التى كانت تشبع نوق مستمعيه ، على سبيل المثال نجد (Lycus and Lupus) فى مسرحية "ستيخوس" (بيت ١٧٤) ، و (Persa and persona) فى مسرحية "الفارسي" (بيت ٧٨٣)^(٢).

وفى مسرحية "الأسيران" (بيت ١٦٠) توجد تورية تعتمد على كلمة (Pistorensibus) حيث إن كلمة (pistor) تعنى "خباز" أو "طحان" وفى الوقت ذاته (pistoria) "بستوريا" هى مدينة فى إتروريا ، وأيضاً فى (بيت ١٦٣) تعتمد التورية على كلمة (Turdetanis) وهى قبيلة فى جنوب أسبانيا ظهرت على الساحة خلال الحرب البونية الثانية وبالطبع اختار بلاوتوس هذا الاسم بقصد إحداث التورية عن كلمة (Turdus) "الدج" وهو طائر مغرد:

Opus Turdetanis , opust Ficedulensibus.^(٣)

أنت فى حاجة إلى التورديتانيين ، فى حاجة إلى الفيكيديولينسيين.
 ويرى بعض النقاد أن بعض هذه الهزليات المعتمدة على أسماء الأعلام ، مثل أسماء خارينوس (Charinus) (بيت ٧١٢) وهارباكس (Harpax) (بيت ٦٥٤) وفوينيكيوم (Phoenicium) (بيت ٢٢٩) فى مسرحية "بسيودولوس" ، وخريسالوس (Chrysalus) فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٢٤٠) ، وديكيا (Dicea) فى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٤٣٨) ، وليكوس (Lycus) فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (أبيات ١٨٧، ٦٤٧ وما يليها ، ١٣٣٣) ؛ قد اقتبست جميعها بصورة واضحة من الكوميديا اليونانية^(٤).

(١) Clark (J.R). Wordplay at Amphitruo , CPH 75 (1980). P.137.

(٢) Norwood (G.E), op.cit , p.64.

ومن التوريات التى تعتمد على أسماء الأعلام نجد أيضاً (Sosia and socius) فى مسرحية "أمفيترو" (بيت ٣٨٣) ، و (Persa me pessum dedit) فى مسرحية "الفارسي" (بيت ٧٤٠) ، و (Lyde and Ludo) فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ١٢٩) ، انظر:

Westaway (M.A), op.cit , p.72 ; Hunter (R.L), op.cit , p.22.

(٣) Lindsay (W.M). Captivi of Plautus, op.cit, pp. 161-162.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit , p.355.

لكننا لا نميل إلى هذا الرأي خاصة وأن اسم خريسالوس في مسرحية "الأختان باكخيس" كان من ابتداء بلاوتوس نفسه ، فقد أبدله مكان اسم العبد سيروس الذي كان موجوداً في الأصل الذي أخذ عنه مسرحيته . ومن ناحية أخرى إذا كان بلاوتوس يعرض مادة مكتظة بالتوريات فإننا نجد على الجانب الآخر تورية واحدة فقط في الشفرات الباقية لنا من مناندروس ، التي إذا اقترب أحد منها وجدها عديمة الجدوى بالمقارنة مع توريات بلاوتوس ، مما يجعلنا نشهد بأن بلاوتوس كان مبتكراً لتورياته التي تتميز بالسرعة والسهولة^(١).

ففي مسرحية "الأختان باكخيس" نجد أن التورية باستخدام اسم خريسالوس الذي يعنى الذهب تأتي واضحة وصريحة في (بيت ٢٤٠):

Opus est chryso Chrysalo.

أنت في حاجة إلى خريسالوس ذهبى.

تلك الكلمات التي يشجع بها العبد خريسالوس نفسه من أن لآخر عندما يشرع في سرقة الذهب من العجوز نيكوبولوس وفي الوقت ذاته يذكر نفسه بحقيقة اسمه^(٢)، الذي كان مشتقاً من كلمة (χρυσός) "الذهب" وهي الحقيقة التي كان يستمتع بإحضارها دائماً لكي يجذب انتباه الجمهور إليه كما في (أبيات ٧٠٣-٧٠٤)^(٣):

Me poscitote aurum: ego dabo.

quid mihi refert Chrysalo esse nomen , nisi factis
probo?

فلتطلبوا منى الذهب: إننى سأعطيه (لكما). ما أهمية أن

يكون اسمى خريسالوس ، إذا لم أثبت ذلك بأعمالي ؟

وفي مسرحية "التاجر" نجد بلاوتوس من أجل إحداث تورية يتلاعب باسم العبد أكانشيو (Acanthio) الذي اشتق اسمه من اللفظ (ἀκανθα) "شوكة" وهو ما يتلاعب مع شخصيته ، لأنه باستمرار يوخز الشاب خارينوس بإهاناته واستهزاءاته مما يؤدي إلى غضب سيده الشاب^(٤).

(١) Westaway (M.A), op.cit .p.72

(٢) Nadjo (L.),Maiters et Serviteurs dans les Bacchides de Plaute ,Latomus 46
(1987),p.309.

(٣) Segal (E.), op.cit .p.213.

وعن التورية التي تتعلق باسم العبد خريسالوس ، انظر :

Grenier(A.),The Roman spirit in religion , thought and art.Newyork (1926),p.134
; Anderson(W.S), op.cit .p.155 ; Seaman (W.M), op.cit .p.117.

(٤) Ehrman(R.K),The double significance of two Plautine names,AJPH 105 (1984).P.330.

لقد أشار كل من فراينكل (Fraenkel) وليو (Leo) طبقاً لما ورد عند دكوورث إلى أن أصالة بلاوتوس الأسلوبية تكمن في التوريات اللاتينية والإشارات الرومانية التي أدخلها بلاوتوس إلى النص اللاتيني^(١).

ففي مسرحية "التوأمان ميناخيموس" (أبيات ٢٦٣ - ٢٦٤) يتلاعب بلاوتوس بالألفاظ عن طريق النقصان :

Propterea huic urbi nomen Epidamno inditumst.
quia nemo ferme huc sine damno devortitur,

لذلك أطلق على هذه المدينة اسم إبيدامنوس ، لأنه من الصعب
على أي شخص ينزل هنا دون أن (يصاب) بأذى .

فنجده يتلاعب باسم المدينة (Epidamnus) " إبيدامنوس فيقول إنها سميت كذلك لأنه ما من شخص يأتي إليها إلا ويصيبه الدمار ، حيث يتلاعب بأوجه الشبه بين الكلمة اللاتينية (Damnum) "دمار" والكلمة (Epidamnum)^(٢).

وفي المسرحية ذاتها (بيت ٢٩٥) نجد مثلاً آخر من هذا النوع للتلاعب بالألفاظ :

MEN(S): Si tu Cylindrus Caliendrum perieris .

ميناخيموس(س): سواء كنت كيلندروس أو كاليندروس ليقض عليك.

وهنا يتلاعب بلاوتوس بالألفاظ على كلمتي كيليندروس (Cylindrus) التي تعنى أسطوانة وربما كانت تستخدم في هرس العجين بما يشبه عندنا مرقاق العجين وكاليندروس التي ربما تعنى "باروكة شعر" كما تدل عليه الكلمة اللاتينية (Callendrum) كاليندروم^(٣).

أما التلاعب بالألفاظ عن طريق الزيادة فنجده في مسرحية "الأسيران" (أبيات ٢٨٥-٢٨٦):

PHILOLOC: Thensaurochrysonicochrysidēs.

HEG: videlicet propter divitias inditum id nomen
quasi est .

فيلوكراتيس: وعاء الذهب (المملوء) بالكنز الذهبي

هيجيو: إنه من الواضح كما لو كان قد منح ذلك الاسم بسبب ثروته.

(١)

Duckworth (G.E), op.cit. pp.203,394.

" مدينة إبيدامنوس ، هي إحدى مدن مقدونيا ، تقع على البحر الإديرياتيكي وقد أخذت اسمها من "إبيدامنوس" أول ملوكها وعندما استولى عليها الرومان عام ٢٢٩ ق-م أطلقوا عليها اسم "ديرماكيوم" (Dyrrhacium) وذلك تشاوفاً من الاسم "إبيدامنوس" فكانوا يعتقدون عند ذهابهم إلى إبيدامنوس كأنما هم ذاهبون إلى دمارهم ، حيث إن كلمة "دامنوم" (Damnum) باللاتينية تؤدي معنى "دمار" ، إبي epi حرف جر يوناني بمعنى إلى.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل-التوأمان" (من الأدب التمثيلي اللاتيني) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص ٣٢.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٤٠.

حيث نجد فيلوكراتيس يطلق هذا الاسم على والد تينداروس كي يثبت لهيجيو أنه من عائلة حقول الذهب ، مما يجعل هيجيو يعلق على هذا الاسم مشيراً بأن صاحبه قد حصل عليه بسبب ثروته التي من المحتمل أنها تتناسب مع ضخامة الاسم^(١).

لقد كان عنصرى التورية والتلاعب بالألفاظ عند بلاوتوس أكثر بروزاً عما كانا عليه فى الكوميديا اليونانية ، حيث كان هذان العنصران يعتمدان على نكاه وبراعة الكاتب المسوحى . فبلاوتوس لم يهدف من وراء هذه الحيل خلق نوع من التأثير الصوتى عن طريق تغطية كلمة بكلمة أخرى مشابهة فقط ، بل كان يهدف فى المقام الأول إلى جذب انتباه جمهوره عن طريق الإلغاز والرمز ، فى حين أن ساندباتش (Sandbach) يعتبر ذلك من قبيل الارتجال والإضافة على النص الأصيل ، وحبته فى ذلك ، أن حذفها لا يضر بالحبكة المسرحية^(٢). بينما يصرح داف (Duff) بأن بلاوتوس لم يتلاعب بالألفاظ لإشباع رغبته واستعراض قوة صناعته فقط بل هدف من ذلك إلى إثارة الضحك وإمتاع جمهوره أيضاً^(٣).

— الجنس والسجع :

يتميز أسلوب بلاوتوس بتراكم المترادفات وكثرة الجنس الصوتى والطباق ، وتتردد عنده أصداء كثيرة للغة اللاتينية العتيقة ، كما أنه يبرع فى نحت الكلمات الجديدة ، وكثيراً ما يشوع فى التجديد بعبارات لا يفقهها أحد فى اللغة العامية اللاتينية ، فهناك عبقرية من الألفاظ وتعبيرات لطيفة وكلمات مبتدعة ، وصفاته هذه دعت شيشرون إلى الجمع بين بلاوتوس والكوميديا الأتيكية القديمة وبين أفضل أنواع المقدرة الكوميديية التى تتصف بالرشاقة والصقل^(٤). وقد لاحظ النقاد والدارسون كثرة وكثافة أسلوب الإلقاء البلاوتى خاصة عند مقارنته مع أسلوب الإلقاء عند منانديروس وترنتيوس ، فالمسرح البلاوتى يتميز بكثرة استخدام الكلمات حتى وصل هذا الاستخدام إلى حد الإسراف وخاصة الألفاظ الجديدة الجذابة مع استغلال العمق والرنين الموسيقى مثل كلمة (Terveneflice) "النل" فى مسرحية "الأختان

(١) Grenier(A.),op.cit,p.134 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.356.

وفى مسرحية "برلمان النساء" نجد أريستوفانيس يطلق اسماً طوله سبعة أبيات على أحد أصناف الطعام فى الوليمة الجماعية التى دعيت إلى حضورها الجوقة فى ختام المسرحية (أبيات ١١٦٩ - ١١٧٥) ، انظر: محمد حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ١٢٧ .

(٢) Sandbach (F.H), op.cit ,p.122.

(٣) داف (ج.و) ، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم .مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ١٨٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٧١ .

باكخيس" (أبيات ٨١٢ - ٨١٣) . كما برع بلاوتوس في استخدام سلسلة من الأفعال أو الأسماء المتتالية دون اللجوء إلى الروابط أو حروف العطف وهو ما يسمى (asyndeton) إلى جانب الامتدادات الرائعة للجناس والسجع حيث كان بلاوتوس يهدف من وراء ذلك إلى الاستمتاع بأساليب الإثارة الفعالة التي قدمها في مسرحياته عن طريق هذه الحيل البلاغية والتلذذ بأداء الشخصيات^(١).

فقد كان من حق الكاتب أن يتلاعب بمفردات اللغة كما يشاء طالما أنه يوظفها في خدمة الموقف ، لذلك نجد اللغة عنده تتساقب في سهولة ويسر وتنتقل من الجنس إلى الطباق إلى السجع إلى المقابلة طبقاً لمتطلبات الموقف ولذلك لا نحس هنا بأن السجع متكلف. ومما يدل على المهارة البلاوتية في الأسلوب أنه قد أكثر من الجنس الذي كانت تعشقه الأذن الإيطالية ، على سبيل المثال الجنس الموجود في مسرحية "سيودولوس" (أبيات ٢٩٢، ٤٢٦، ٦٨٣، ٦٨٥، ٦٨٦) حيث نجد في هذه الأبيات كلمة أو كلمتين أو أكثر في جملة واحدة من نفس الجذر^(٢)، وهو ما نطلق عليه مجموعة الكلمات الثنائية أو الثلاثية ، التي تظهر أيضاً في مسرحيات "كوركوليو" (أبيات ٢٩٠ وما يليها) ، و"عربة المجوهرات" (بيت ١٤٩) ، و"إبيديكوس" (بيت ٣٢٠) ، و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٩٦٤) ، و"بيت الأشباح" (بيت ٣١٢) ، و"الفارسي" (بيت ٣٤٦) ، وكذلك في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ١٠٨٨):

Stulti , stolidi , fatui , fungi , bardi , blenni , buccones.^(٣)

الحمقى ، الأغبياء ، السانجون ، الفطريون ، المتبلدون الحس ، المعتوهون ، الثرثارون. ويشير نكوورث إلى أنه عندما يتكرر نفس الحرف أو الصوت أربع أو خمس مرات فإنه يخدم عملية عرض وتقديم التأثير الهزلي كما في مسرحيتي "بيت الأشباح" (أبيات ٣٥ وما يليها) ، و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٢٥٢). ومن التعبيرات الجذابة للجناس والتي لا يمكن تجاهلها ما نجده في مسرحية "الحبل" (بيت ٦٨٥) ، ومسرحية "تروكولينتوس" (بيت ٤٨٤) ، وكذلك في مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٢٧٩)^(٤):

(١) Anderson (W.S), op.clt ,p.117.

(٢) Rose (H.J),A Handbook of latin literature from the earliest times to the death of St.Augustine,London(1954),p.59.

(٣) Duckworth (G.E), op.clt ,p.342.

ويرى (Currie) أن توظيف الجنس بالكلمات الثنائية والثلاثية يظهر جانباً من الإبداع البلاوتي ، كما في مسرحيات "الحمير" (بيت ٢١) ، و"أمفيتريو" (أبيات ٧٨٦، ٧٢٦) ، و"بيت الأشباح" (بيت ١٠٢٥) ، انظر:

Currie (H.M), Parallelism in Plautus ,Latomus 43 (1984),p.564.

(٤) Duckworth (G.E), op.clt,p.342.

Nam ecastor malum maerore metuo ne mixtum bibam.
إذن بحق كاستور إننى أخشى أن أتجرع الشر المختلط بالحزن.

كما يظهر الجنس بصورة بارزة فى إحدى العبارات ذات التأثير الفعال فى النص البلاوتى (Prognatum patre) "ابن الوالد" التى نجدها فى مسرحيتى "أمفيتريو" (أبيات ٣٦٥، ٦١٤)، و"التوأمان مينايخموس" (أبيات ٤٠٨، ١٠٧٨)^(١):

Menaechmus, 408

EROT: Non ego te novi Menaechmum , Moscho prognatum patre,
إروتيوم: لم أعرف إنك مينايخموس ، ابن الوالد موسخوس .

وفى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٢٧٨) نجد أن الجنس يظهر ويبرز المقطع الأول بصورة أكثر وضوحاً من الحالات السابقة:

Optumo optume optumam operam das.^(٢)
إنك تقدم على أحسن وجه عملاً فاضلاً جداً (إله) فاضل جداً .

أما السجع فيحدث أحياناً نتيجة للطبيعة الهزلية التى يهدف إليها بلاوتوس ، حيث إن استخدام السجع فى البيت الشعرى يجعلنا نمثل نوعاً من جلجلة الكلمة كما يظهر فى مسرحيات "إبيديكوس" (بيت ١٩٨) ، و"الحمير" (بيت ٥٢٣) ، و"كوركوليو" (أبيات ٢٨٥ وما يليها) ، و"بسيودولوس" (بيت ٦٨٦) وكذلك فى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ١٠١٣، ١٠٦٢)^(٣):

Amphitruo, 1062

Strepitus , crepitus , sonitus , tonitrus.
القعقة ، الصرير ، الضجيج ، الهدير .

Lindsay (W.M), op.cit ,p.164.

(١)

كما يظهر هذا المصطلح أيضاً على أحد النقوش الموجودة على ضريح سكيبو (Scipio)(C.I.L.I.30):

Gnaluod patre prognatus fortis vlr sapiensque.

ابن الوالد جلايوس ، الرجل القوي والحكيم .

Ibid.,p.23.

(٢)

وبشير وليامز (G.Williams) إلى أن لغة الطقس الدينى المقدس التى تخص عادات الرومان الدينية ، التى ظهرت فى مسرحية "كاسينا" (أبيات ٨١٥-٨٢٤) تم محاكتها عن طريق استخدام الحشو الزائد فى الكلمات والجناس المفرط ، انظر:

Williams (G.),Some aspects of Roman marriage ceremonies and ideals , JRS 48 (1958),p.18.

Duckworth (G.E), op.cit ,p.343.

(٣)

كما نجد أن بلاوتوس كان يهدف من دمج الكلمتين (Iocus Ludus) أو (Ludus Iocus) إلى إظهار السجع أكثر من المعنى ، كما يظهر في مسرحية "التاجر" وكذلك في مسرحية "الأسيران" (بيت ٧٧) ^(١):

Laudem lucrum , ludum iocum , festivitatem , ferias

أن أثنى على الربح ، المتعة والمرح ، الابتهاج ، الحفلات (المهرجانات).

وفي هذا البيت توجد سمة أخرى من سمات الأسلوب البلاوتي وهي حذف حرف العطف ، تلك السمات التي نشاهدها عند الشعراء الرومان الأوائل والتي لم يكن لها شبيه في الدراما اليونانية.

وفي مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ٤١ - ٤٢) نجد أن السجع يجمع بين الوقع الموسيقي والمعنى في آن واحد:

Ut allos in tragoediis
vidi. Neptunum Virtutem Victoriam
Martem Bellonam

كما رأيت الآلهة الأخرى في التراجيديات ،

الإله نبتونوس وإله الشجاعة وربة النصر والإله مارس والإلهة بيللونا.

حيث يوجد ارتباط بين مارس (Martem) وبيللونا (Bellonam) من حيث السجع والمعنى ، فمن ناحية المعنى نجد مارس هو إله الحرب عند الرومان وبيللونا هي إلهة الحرب عند الرومان ، ومن ناحية السجع (Martem Bellonam) ، ويظهر هذا الشكل أيضاً في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٨٤٧):

Nam neque Bellona mi unquam neque Mars creduat. ^(٢)

الآن لن تثق بي بيللونا ولن تثق بي مارس.

ومن الطبيعي أن يكون هناك اتصال بين الجنس والسجع ، حيث نجد بلاوتوس يستخدم كلمات مثل (gravis, gravis, gravis) مع كلمة (gratia) "الشكر" من أجل إظهار الجنس والسجع معاً وبالتالي يكون قد أضفى على العبارة صورة بلاغية مركبة (انظر مسرحيتي "أمفيتريو" (أبيات ٤٨ وما يليها) و"الحبل" (بيت ١٢٢١) ، كما يظهر هذا التركيب عند أكيوس في إحدى شذراته التراجيدية (FR. 114 k). ^(٣)

(١)

Prescott (H.W), op.cit .p.8.

كما يظهر هذا التركيب أيضاً (Iocus ludus) عند شيشرون (Cic. Cael. 46) ، (Cic. Phil.II.45,115) ، وعند ترتيوس لجد التركيب (Iudum locumque) في مسرحية "الخصم" (بيت ٣٠٠).

(٢)

Ibid.,p.8.

Williams (G.),Some Uses of Gratus and Gratia in Plautus, Evidence for Indo-European? ^(٣)

CQ 9 (1959) .PP.156,159

وتظهر هذه الصيغة البلاغية المركبة أيضاً في مسرحيات "بيت الأشباح" (أبيات ٢٢٠-٢٢١) ، و"الحصير" (بيت ٥٩) ، و"علبة -

ومن السمات البارزة عند بلاوتوس إظهار الجناس والسجع عن طريق كلمتين تؤيدان نفس المعنى ، على سبيل المثال اتحاد اسم وصفة مثل (miserruma miseria) ، (pretio) ، (pretioso) واتحاد صفة وظرف مثل (scite scitus) ، وظرف وفعل مثل (sapienter) (sapit) واتحاد فعل واسم وهي الحالة شائعة الاستخدام عند بلاوتوس من أجل إظهار التأثير الهزلي ، على سبيل المثال (nomen nominare) ، (pugnam pugnare) ، (facinus) (facere) ، بالإضافة إلى ذلك يُظهر بلاوتوس براعته في هذا الجانب عن طريق إدخال أسماء الأعلام في هذا التركيب ، مثلما نجد في مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٥٣):

BIST: Quia , Bacchis , Bacchas metuo et Bacchanal tuom.

بيستوكليروس : نعم ، يا باكخيس ، إنني أخشى الباكخانيات وبيتك المكرس للإله باكخوس . وتظهر هذه السمة البلاغية أيضاً في مسرحيات "علبة المجوهرات" (بيت ٦٤٤) ، و"بسيودولوس" (بيت ٧٠٩) ، و"القرطاجني الصغير" (بيت ٢٧٨) ، و"الحبل" (بيت ٣٠٥) ^(١).

ولما كان الجناس والسجع نادرين في قصص ترنتيوس الذي كان يهدف إلى الدقة أكثر من التتويج ، والصقل أكثر من الأصالة ، وكذلك في الأصول الإغريقية التي استقى منها بلاوتوس مسرحياته ، فقد أشار ساندباتش إلى أن بلاوتوس قد انفرد بجانب المحسنات البديعية بدرجة فاقت ترنتيوس ويوربيديس وإنيوس ^(٢).

حيث إن بلاوتوس عن طريق الجناس والسجع والتورية فضّل أن يحدث التأثير الهزلي الممتع ، الذي كان يُشغف آذان المشاهدين ^(٣).

حذف الروابط وحروف العطف :

تأتي هذه الظاهرة بصورة واضحة في مسرحية "علبة المجوهرات" (أبيات ٢٠٦ وما يليها) التي يصف فيها بلاوتوس عواطف المحب التأثر ، حيث نلمس في هذه الأبيات مدى براعة بلاوتوس في توظيف حذف حرف العطف ، مما جعل فيستأوى تصرّح بأنه من الصعب أن

- المجوهرات" (أبيات ٧ ، ٦٢٩) ، و"كوركوليوس" (بيت ٤٠٥) ، و"ليبيكوس" (بيت ٤٤١) ، و"ستوخوس" (بيت ٥١٤) ..

^(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.343.

وعن مدى الارتباط بين الجناس والسجع عند بلاوتوس ، انظر:

Usher (H.J.K), Christopher stage : Plautus; Rudens, Curculio, Casina, CR 33 (1982), P.158 ; Hough (J.N) , Plautine technique in delayed exits. CPH 35 (1940), p.46..

Sandbach (F.H), op.cit ,p.121.

^(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.340.

نشعر بأن نموذج بلاوتوس الأدبي الأصيل قد تأثر بالأعمال التي ترجمها خاصة من النواحي الأسلوبية^(١).

Cistellaria, 206-208

lactor , agitor stimulator , versor
in amoris rota , miser exanimor
feror differor distrahor diripior

إنلى أقذف ، أطارِد ، أعذب ، إنلى أدور فى عجلة الحب
فأنا البائس أجرد من الروح وأحمل إليها وأشتت ،
أمزق ، أسلب.

وهذه الأبيات تعد مثلاً نموذجياً للحديث البلاوتى الخصب الوافر ، حيث توجد عشرة أفعال متواصلة بدون استخدام حرف العطف واللبعض منها يكون مترادفاً ، وقد استخدم بلاوتوس كل هذه الأفعال لتصوير معاناة الكيسيمارخوس (Alcesimarchus) بين أيدي الحب الجلاد (Amor carnufex) ، وتشير زاجاجى (Zagagi) إلى أن هذا التراكم والتكس للأفعال لم يكن له مثيل عند منانديروس^(٢) . فى حين أن حذف حرف العطف كان شائعاً عند ترنتيوس ، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يستخدمه بإسراف كما فعل بلاوتوس [انظر مسرحية "أندريا" (بيت ٣١٩) ومسرحية "الأخوان" (بيت ٩٩١)] . فقد كانت هذه الظاهرة التى ينتج عنها تكس للأسماء والأفعال والصفات تظهر بصفة خاصة فى أحاديث الشخصيات التى تلقى مونولوجات ، على سبيل المثال فى مسرحيات : "الأسيران" (أبيات ٧٧٠ وما يليها) ، "وعاء الذهب" (أبيات ٥٠٨ وما يليها) ، "إبيديكوس" (أبيات ٢٣٠ وما يليها) ، "الجندي المغرور" (أبيات ١٨٩ وما يليها) ، "الفارسي" (أبيات ٤١٨، ٤٠٦ وما يليها) ، "بسيودولوس" (أبيات ١٣٨ وما يليها) ، "الحبل" (أبيات ٤٠٨ وما يليها) ، "ستيخوس" (أبيات ٢٢٦ وما يليها). ومن أهم وظائف حذف الروابط وحروف العطف التى كان يهدف إليها بلاوتوس أنه يساعد الجمل القصيرة المفككة على خلق نوع من التأثير المتصل كما فى مسرحية "الفارسي" (أبيات ٣١٠ وما يليها)^(٣).

(١) Westaway (M.A). op.cit .p.74.

(٢) Zagagi (N.). Tradition and Originality in Plautus , Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy , Göttingen (1980). p.74.

(٣) Duckworth (G.E). op.cit .p.340.

CF, also.. Lindsay (W.M). op.cit. p.220.

— الاستعارة :

إن الاستعارات الخاصة بأحاديث المحبين نادرة في الكوميديا الأتيكية ، بينما نجد بلاوتوس في معظم مسرحياته يتحدث عن الحب في كلمات مليئة بالاستعارات وعبارات يجب ألا تُسهل^(١). كما توجد عنده أيضاً استعارات عديدة تخص أحاديث العاهرات ، خاصة في مسرحية "الأختان باكخيس" ، حيث يصف بلاوتوس العاهرة على لسان المعلم ليندوس بأنها تجري كمجرى الريح (بيت ٨٥) ، وأنها تشبه الدوامة الخطيرة التي تمتص كل رجل يصل إليها (بيت ٤٧١):

LYD: Atque acerrume aestuosam : absorbet ubi quemque
attigit .

ليندوس :إنها أيضاً شهوانية بصورة حادة : حيث تمتص كل شخص تلمسه.

كما أشار إلى أن منزلها يعتبر مدرسة للألعاب الرياضية حيث تصادف عين المرء عند دخوله ، خوذة ورمح وحصان وترس (آيات ٦٦ وما يليها)^(٢).

وفي مسرحية "الحبل" (آيات ٣٥٨ - ٣٦٠) عندما سمع تراخاليو عن غرق سفينة لابراكس ، نجده يصبح مبتهجاً وسعيداً لتلك الكارثة التي حلت على لابراكس ، مشيراً إلى أنها كانت رمية صائبة من نبتون:

Oh ,Neptune lepide , salve
nec te aleator nullus est sapientior , profecto
nimis lepide lecisti bolum:perium perdidi

آه ، يانبتون البارع ، سلاماً ، أيها المقامر ألا من أحد

يكون أكثر حكمة منك ، حقاً فقد قذفت النرد ببراعة فائقة:

فقد بمرت الكانب .

فمن الملاحظ أن الاستعارة هنا قائمة على كلمة "النرد" (bolum) ، ومن المحتمل أن يكون المقصود بها لعبة الخمسة أحجار التي يقوم اللاعب بإلقائها في الهواء ثم التقاطها على ظهر اليد بمهارة وبالتالي فإن الاستعارة تكمن في أن نبتون هنا قذف السفينة في الهواء ثم التقطها مرة أخرى^(٣). كما أن كلمة (sapientior) "الأكثر حكمة" في (بيت ٣٥٩) تتلام مع

Jocelyn (H.D), Exemplaria Graeca ,CR 31 (1981),P.193.

(١)

Duckworth (G.E), op.cit ,p.337.

(٢)

وفي مسرحية "تروكو لينتوس" يصف الماشق الماهرة بأنها مثل المبدأ الذي يبقى بشباكك حول فريسته (آيات ٢٢٧ وما يليها).

Kinsey (T.E), Notes on the Rudens of Plautus , Latomus 25 (1966),p.274.

(٣)

تلك اللعبة التي تتطلب مهارة فائقة في التقاط الأحجار بعد قذفها لمسافة محددة بحيث يتم السيطرة عليها جميعاً^(١).

وفي مسرحية "الحمير" (أبيات ٩٢٣-٩٢٤) نجد الزوجة أرتيمونا تشبه زوجها بطائر الوقواق (cuculus):

ART: Immo es ,ne nega , omnium unus pol nequissimus
at etiam cubat cuculus. Surge, amator, i domum

أرتيمونا: نعم أنت هكذا بالفعل ، أنتكر حقاً أنك رجل عديم القيمة

بين جميع الرجال . لكن طائر الوقواق لازال يضطجع مكانه.

انهض ، أيها العاشق ، امض إلى البيت.

وطائر الوقواق (cuculus) كما عرفه القدماء ، هو طائر متطفل ، وكان هذا الاسم يستخدم أحياناً لكي يشير إلى الكسل ثم تطور معنى الكلمة حتى أصبح يعنى "السخيف" أو "الساذج" ثم بعد ذلك أصبح يدل بصورة أكثر ازدياد على الغباء وهو المعنى الذى استخدمه أريستوفانيس فى مسرحية "أهل أخارنى" (بيت ٥٩٨) ، وكذلك بلاوتوس نفسه فى مسرحيات "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٢٤٥) ، و"بسيودولوس" (بيت ٢٩) ، و"الفارسي" (بيت ٢٨٢) ، ولكن هذه الكلمة فى مسرحية "الحمير" تشير إلى الاتصال الجنسي ، فعندما تجد الزوجة زوجها فى وضع الخيانة الزوجية ، فإنها تعتبره فى وضع الشخص الزانى ، لذلك تناديه بالاسم (cuculus). وربما أن هذين البيتين يوضحان أن كلمة (cuculus) كانت ترتبط بالسلوك الجنسي فى عصر بلاوتوس^(٢).

إن الشخص الذى يعن النظر فى أحاديث الطفيليين عند بلاوتوس يجد لغتهم تتميز بالزخرفة والاستعارات ، على سبيل المثال الاستعارات الموجودة فى مسرحية "الأسيران" فى حديث الطفيلي إرجاسيلوس (أبيات ١٥٣، ١٨٧، ١٠٩) (٣).

كما أن الاستعارات القائمة على العبارات العسكرية تعتمد بطبيعة الحال عند بلاوتوس على العبد الماهر الذى دائماً ما نجده يمثل دور قائد القوات الذى يحاصر العدو ويسلب الغنائم منهم

^(١) وعن استخدام بلاوتوس لكلمة (Sapiens) بنفس المعنى الذى يعنى المهارة فى مسرحية "الجلدى المغرور" (بيت ١٠)، انظر:

Kinsey (T.E), op.clt, p.275.

^(٢) Hough (J.N), Iuppiter , Amphitryon and the cuckoo, CPH 65 (1970), P.95.

وعن الاستعارة الرومانية فى كلمة (aucupari) "يراقب" فى مسرحيتي "التوأمان مينايخوس" (بيت ٥٧٠) ، و"الحمير" (بيت ٨٨١) ، انظر:

Fantham (E.), op.clt, p.177.

^(٣) Kenney (E.J), The cambridge history of classical literature , the early republic, vol

II, part I, Newyork (1982), p.109.

كما يظهر في مسرحيات "الأختان باكخيس" (أبيات ٧٠٩ وما يليها) ، و"بسيودولوس" (أبيات ٥٧٩ وما يليها) ، و"الفارسي" (أبيات ٧٥٣ وما يليها) ، و"الجندي المغرور" (أبيات ٢١٩ وما يليها).

وتظهر هذه الاستعارات أيضاً في حالات المقارنة بين الحب والقتال كما في مسرحيات "التوأمان مينايخموس" (أبيات ١٠٨٤ وما يليها) ، و"ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٦٨٨ وما يليها) ، و"الفارسي" (بيت ٢٤) ، و"تروكولينتوس" (أبيات ١٧٠ وما يليها)^(١).

وفي مسرحية "الأسيران" نجد أن الاستعارة العسكرية التي تكمن في العبارة (Remissum est exercitus) تعتبر مثلاً بارزاً بين مجموعة الاستعارات البلاوتية (بيت ١٥٣):

ERG: Eheu , huic illud dolet,
Quia nunc remissus est edendi exercitus.^(٢)

إرجاسيلوس: واحسرتاه ! إن (معدتي) تلك تحزن لهذا ، لأن الجيش الآن
قد أصبح مفككاً من نقص الأكل.

فقد استعمل الطفيلي إرجاسيلوس هذه العبارة لكي يشير إلى شدة جوعه ، حيث شبه جسده بالجيش الذي تفكك وانحلت أركانه وفصائله.

وفي مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ٤٣٤) عندما يستولى مينايخموس سوسيكليس على العبادة من العاهرة إروتيوم يصرح :

Habeo praedam : tantum incepti operis.
إنني أستحوذ على الغنيمة : فقد أبدأت قدراً عظيماً جداً من الأعمال.

فهذا البيت استعارة من التعبير الحربي بمعنى "أن الغنيمة في قبضتي فقد بدأت بعملية حصار رائعة". ويشير كونت (Conte) إلى أن رغبة بلاوتوس في تقديم نماذج جديدة للجمهور ، جعلت مسرحياته مليئة بالكلمات والاستعارات والتشبيهات والإشارات الهزلية والتحويلات والألغاز وسوء الفهم ، إن هذا الأسلوب البلاغي الكثيف بدون شك هو ابتداء بلاوتي^(٣).

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.337.

(٢) Lindsay (W.M), op.cit ,p.160.

قارن ما ورد في مسرحيتي "بسيودولوس" (بيت ٥٨) ، و"لينيكوس" (بيت ٢٠٦) ، وعن الاستعارات العسكرية في مسرحية "بسيودولوس" (أبيات ٥٣٩ وما يليها) ، انظر:

Dunbar (N),A New commentary on Pseudolus ,CR 39 (1989),P.25.

Conte (G.B),Latin literature ,London (1994),p.57.

(١)

(٢)

(٣)

ـ التكرار البلاغي :

فقد اعتمد بلاوتوس على الأنافورا (anaphora) (أى تكرار اللفظة الواحدة فى أوائل جملتين أو بيتين متعاقبين أو أكثر) لجعل كلمات شخصياته أكثر تأكيداً وثباتاً ، كما فى مسرحية "التوأمان ميناخيموس" (بيت ١٠١٥):

Vos scelesti , vos rapaces , vos praedones .

إنكم أشرار ، إنكم جشعون ، إنكم قراصنة (لصوص).

وفى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٦٣٢):

Quid me adflctas ? quid me raptas ? qua me causa verberas^(١)?

لماذا تؤذيني ؟ لماذا تسحبني ؟ لأى سبب تضربني؟

كما كان يهدف إلى التوكيد من جراء تكرار لفظتين داخل عبارتين متتاليتين ، ويظهر ذلك فى مسرحية "الحبل" (بيت ١٠٦) :

Filiolam ego unam, habui eam unam perdididi .

كان لدى ابنة واحدة ، لكننى قد فقدت هذه الابنة الوحيدة.

لقد اعتمد بلاوتوس على هذه الوسيلة لإحداث التأثير الهزلى كما يظهر فى العديد من المقطوعات ، ومما يلفت انتباهنا فى الهزليات البلاوتية تكرار كلمتين متشابهتين فى الصوت متباينتين فى المعنى كما فى مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٣١٤ - ٣١٥)^(٢):

CUR: obsecro hercle , facite ventum ut gaudeam

PAL: Maxume.

CUR: Quid facitis , quaeso ?

PAL: ventum .

كوركوليو: بحق هرقل إننى أتوسل إليكم ، فلتأتوا كى أسعد

بالبينوروس: بالتأكيد .

كوركوليو: إننى أسأل ، ماذا تفعلون ؟

بالبينوروس: ريحاً.

حيث نجد أن كلمة (ventum) الأولى هى اسم مفعول للفعل (venire) "يأتى" ، أما (ventum) الثانية فهى مفعول به لكلمة (ventus) "موجة- ريح".

(١)

Duckworth (G.E), op.cit .p.341.

انظر أيضاً مسرحيات "علبة المجوهرات" (بيت ٦٠) ، و"بيودولوس" (أبيات ١٢٤٣، ٦٩٥) ، و"التوأمان ميناخيموس" (أبيات ٩٩٧ وما يليها) ، و"الحبل" (أبيات ٤١٣، ٤٠٨) ، و"كاسينا" (بيت ٥٩٥) ، و"تروكوليتوس" (أبيات ٤٤١ وما يليها).

(٢)

Ibid.,p.353.

ونجد كذلك تكراراً حرفياً لعبارات متباعدة في المعنى ، تصل درجة التباين فيها إلى التضاد، ومثال ذلك ما جاء في مسرحية "الحبل" (آيات ٤٢٨-٤٢٩) على لسان أمبيليوسا الفتاة الساذجة و العبد الشهواني سكيبارنيو، فقالت الفتاة وهي تحمل جرتها الفارغة طلباً للماء :

AMP: Sapienti ornatus quid velim indicium facit.

أمبيليوسكا: يبدو للرجل الحكيم ما أريد فعله مما أتزود به من دليل.

فأجابها العبد بقوله:

SCEP: Meus quoque hic sapienti ornatus quid velim indicium facit^(١),

سكيبارنيو: نعم ويبدو أيضاً للرجل الحكيم ما أريد فعله مما أتزود به من دليل.

حيث كان يريد منها جماعاً وشهوة ، ويتراءى لى أن بلاوتوس كان بارعاً إلى حد كبير في تصوير هذه العبارات ، فحاملة الجرة تبغى الماء بينما أراد العبد أن يملأ جرتها من فيض شهوته . ومن الجدير بالملاحظة اختفاء حرف (S) في آخر كلمة (Meus) وهي الخاصية التي كانت تلعب دوراً بارزاً في وزن أشعار الكتاب القدامى من أمثال بلاوتوس .

إن نموذج تكرار نفس العبارة الذي يظهر بوضوح في المشاهد التي لم تتعلق بتطور حبكة المسرحية ، لا يقصد منه الأسلوب الهزلي في المقام الأول بل التعبير عن ثراء لغة بلاوتوس وبراعته في صياغة الحوار ، ذلك فضلاً عن حرصه على إصغاء الجمهور للحدث الذي سوف يتلو العبارة المكررة . فعلى سبيل المثال في مسرحية "الحمير" (آيات ٩٢٠ ومايليها) حينما تضبط أرتمونا زوجها متلبساً بمجالسته للعاهرة فيلاينيوم ، نجدها تكشر عن أنيابها وتظهر غضبها واشمئزازها من الموقف عن طريق تكرار العبارة (surge , amator , I domum) "انهض ، أيها العاشق ، امض إلى البيت" (آيات ٩٢٤-٩٢٦):

ART: Surge , amator , I domum.

DEM: Vae mihi .

ART: Vera hariolare . Surge , amator , I domum.

DEM: Abscede ergo paululum istuc.

Art: surge, amator , I domum.

أرتمونا: انهض ، أيها العاشق ، امض إلى البيت.

ديماينيوس: الويل لى .

أرتمونا: بنبوءة حقيقية. انهض ، أيها العاشق ، امض إلى البيت.

ديماينيوس: لذلك ابتعدى قليلاً إلى هناك.

أرتمونا: انهض ، أيها العاشق ، امض إلى البيت.

ويرى دكويرث أن تكرار الكلمة الواحدة في الحوار البلاوتي خاصة في صيغة الأمر والمنادى عدة مرات كما هو الحال في مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٧١٣، ٤١٥) مثل *tene, tene* "امسك ، امسك" وكذلك *tace, tace* "اهدأ ، اهدأ" في مسرحيتي "كوركوليو" (بيت ١٥٦) و"الفارسي" (بيت ٥٩١) ، *O cives, cives* "أيها المواطنون ، أيها المواطنون" في مسرحية "كوركوليو" (بيت ٦٢٦) ، كل هذا يخدم وضوح الحدث وتأكيد المعنى دون إغفال رغبته في إثارة الضحك وإمتاع الجمهور^(١).

وهناك نوع ثالث من التكرار اللفظي استخدمه كتاب المسرح الروماني ، ألا وهو التكرار العددي المعروف بالتركيب الثلاثي (*tres trium*) ويبدو أن بلاوتوس قد سبق عصره في انتحال التناسل العددي للرقم ثلاثة بغية التهكم على دلالاته الموروثة ، الأمر الذي نراه في الكتابات النقدية المعاصرة في المسرح الأوروبي . وقد أصبح هذا البناء الثلاثي أحد الأساليب التي تظهر في الكوميديا البلاوتية بصفة دائمة ، فعلى سبيل المثال في مسرحيات "بسيودولوس" (أبيات ٧٠٤ وما يليها ، بيت ٦٩١) ، و"تروكولينتوس" (أبيات ٩٣٨ وما يليها) ، و"التاجر" (بيت ١١٨) ، و"القرطاجني الصغير" (بيت ١٤٠١)^(٢).

وأحياناً نجد بلاوتوس ينقل عبارة كاملة دون تغيير من مسرحية إلى أخرى (وهو نوع آخر من التكرار) كما حدث في مسرحيتي "الأسيران" و"وعاء الذهب" ، حيث قام بنقل (بيت ٣٢٤) من مسرحية "وعاء الذهب" ووضعه في مسرحية "الأسيران" (بيت ١٦٦) ، وكذلك في مسرحيتي "الأسيران" و"الفارسي" ، حيث قام بنقل (بيت ٧٧) من مسرحية "الأسيران" ووضعه في مسرحية "الفارسي" (بيت ٥٨)^(٣).

وأحياناً أخرى يحدث تكرار للعبارة كاملة دون تغيير في المسرحية ذاتها ، على سبيل المثال في مسرحية "الحبل" (أبيات ١١٠٩ ، ١١٣٣)^(٤). وفي مسرحية "وعاء الذهب" نجد أن تكرار العبارة (*queo comminisci*) في البيتين (٦٩ ، ٧٦) يظهر حالة التوتر التي تبدو فيها الخادمة ستافيليا ، وبالتالي فإن التكرار هنا يهدف إلى التسميع وإظهار الموقف ، [انظر أيضاً بيت الأشباح (أبيات ٢٢٤ وما يليها ، أبيات ٢٤٧ وما يليها) ، و"الأختان باكخيس" (أبيات

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.343-344.

(٢) Ibid., op.cit ,p.341.

يعتبر قراء الشعر الرعوى عند فرجيليوس أن تكرار العدد ثلاثة عدة مرات يشير إلى أنه عدد سحري لما يملكه من جاذبية ظهرت واضحة في التعبيرات الأدبية.

(٣) Lindsay (W.M), Captivi of Plautus , op.cit ,pp.202,141.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.191.

[٥١٩، ٥١٣] ، مما جعل ستس (Stace) يصرح بأننا هنا في هذه الأبيات نتعامل مع نوع من الامتداد البلاوتي الأصيل^(١).

أما عن وجود هذا التكرار اللفظي في الأصول الإغريقية ، فيشير دكوورث إلى أننا لا نستطيع أن نحدد ذلك ، في حين أن العديد من النقاد ينسبون هذه الظاهرة إلى بلاوتوس ، خاصة بعد أن اقتنعوا تماماً بأنه لا يوجد أي كاتب في الكوميديا اليونانية قد استخدم نفس الجملة أو بيست الشعر مرتين . إلا أننا نرى أن وجود عنصر التكرار اللفظي عند أريستوفانيس ويوريديس يضعف من قوة برهانهم وحجتهم ، وعلى العكس تماماً من ذلك نجد التكرار عند بلاوتوس يعتبر مصدر القوة والثراء ، مما جعل دكوورث يعتبر خاصية التكرار البلاغي عملية إدخال بلاوتية لإظهار الأصالة الرومانية^(٢).

التناقض وسوء الفهم :

إن المتعة أيضاً تظهر في المتناقضات (incogruity) التي لعبت دوراً هاماً في الكوميديا الرومانية ، فمشاهدتنا لشخص يأتي على المسرح بقول أو بفعل لا يناسبه كسخرية العبد من سيده أو إظهار ذلك العبد بمظهر يفوق به سيده أو عندما تظهر الشخصيات في مستوى أقل من مستواها الطبيعي ، كروية رجل عجوز مثلاً يحب أو يبدو أقل ذكاء من عبده أو يخرج عن وقاره ؛ يشيع الضحك في نفس المثقلى ، وهو ما تعرضنا له في الفصول السابقة.

لقد اعتمد بلاوتوس في كوميدياته على عنصر سوء الفهم بين أبطال الرواية مما ينتج عنه مواقف مضحكة ، مثلما نتحدث شخصية ولكن نفهم الشخصية الأخرى حديثها فهماً خاطئاً ، ومن ثم تتراكم المواقف الناتجة عن سوء الفهم حتى يتعقد الموقف ، وحينما يزول سوء الفهم ينجلي كل شيء وينزاح الغموض وتعرف كل شخصية حقيقة الأمر. فعلى سبيل المثال في مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٧٣١ وما يليها) يدور حوار بين الأب يوكليو والشباب ليكونيديس ، حيث تبدأ سلسلة سوء الفهم بعبارة الشاب التي يشير فيها بأن الإله هو الذي حفزه وأغراه بها (بيت ٧٣٧):

LYC:Deus implusor mihi fuit , is me ad illam inlexit.^(٣)

ليكونيديس: لقد كان الإله هو المحرض لى ، وقد أغرائنى بتلك (الفتاة).

Stace (C.), Four notes on Plautus' Aulularia , CPH 70 (1978), p.42.

Duckworth (G.E), op.cit , p.191.

Anderson (W.S), op.cit , p.68.

(١)

(٢)

(٣)

وهنا يعنى ليكونيديس بالضمير *illam* "الفتاة" وكلمة *aula* القدر فى اللاتينية مؤنثة فعندما يشير ليكونيديس إلى الفتاة باسم الإشارة المؤنثة *illam* يعتقد يوكليو أنه يشير إلى القدر المفقود ومن هذا الخطأ ينبعث الضحك فى هذا المشهد ، فليكونيديس يقصد بكلامه "الفتاة" بينما يعتقد يوكليو أنه يقصد "القدر".

وحيثما يشير الشاب إلى سلبه لشيء لا يقدر بثمن وهو يقصد عفاف الابنة ، نجد يوكليو يعتقد أنه يشير إلى الكنز ، وفى الوقت ذاته من خلال إجابات يوكليو يعتقد الشاب أنه يعرف كل شيء عن جريمة الاغتصاب التى ارتكبها فى حق ابنته (أبيات ٧٤٠-٧٤١)^(١):

EUCL: Cur id ausus facere , ut id quod non tuum esset tangeres ?

LYC: Quid vis fieri ? factum est illud : fieri infectum non potest deos credo voluisse ; nam ni valent , non fieret , scio.

يوكليو: لماذا جسرت على فعل هذا ، كى تلمس ما لا يخصك ؟

ليكونيديس: ماذا تريد أن يحدث ؟ لقد حدث ذلك : ولا يمكن أن

يحدث أمر لم يكن مفعولاً واعتقد أن الآلهة شاعت ذلك

فإن لم تشأ ما حدث ذلك ، على حد علمي.

ويقصد ليكونيديس بكلمة الآلهة (*deos*) آلهة الحب التى جعلته يعتدى على الفتاة ، ويمكن أن يفهم منها أيضاً أن هذا هو قضاء الآلهة وذلك حسب نظرية الرواقيين بأن كل شيء مقدر من الآلهة.

ومما يزيد الموقف تعقيداً وارتباكاً ، إعلان ليكونيديس أنه فعلها تحت قوة الحب والخمر (بيت ٧٤٥):

Quia vini vitio atque amoris fecit .

لأننى قد فعلت (ذلك) بعلّة الخمر والحب.

بالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أيضاً فى مسرحيتى "التوأمان مينايخموس" و "أمفيتريو" جعبة مليئة بالارتباكات وسوء الفهم الناتج عن تشابه الشخصيات^(٢).

^(١) Hgglnbotham (J), Greek and Latin Literature. A Comparative Study. Methuen London (1969), p.211 ; Konstan (D.), Roman Comedy, London (1983), p.39.

^(٢) Duff (J.W), The Writers of Rome, Oxford (1924), p.24.

— التصغير وألفاظ التودد :

لقد كانت هناك غزارة في استخدام بلاوتوس لألفاظ المجاملة والمحبة والسباب ، التي تعتبر مبتكرة ، ومن مميزات عبقرية بلاوتوس الرومانية. كما أن عبارات المحبين التي أوردتها بلاوتوس تذكرنا بعبارات مماثلة في كتابات كاتوللوس مثل (Ocelle) "يا عيني" ، (Mea anima) "يا روحى"^(١).

ففى بلاوتوس يستخدم صيغة التصغير من اللفظ للتعبير عن العواطف الرقيقة بالإضافة إلى التأثير الهزلى ، على سبيل المثال فى مسرحيتى "كاسينا" (بيت ٨٥٤) ، و"الجندي المغرور" (بيت ٩٨٩) ، وعند ترنتيوس فى مسرحية "فورميوس" (بيت ٨١) ، وأحياناً يستخدم هذه الصيغة ليشير إلى التصغير فى الحجم أو القدر وإثارة الضحك أيضاً كما فى مسرحية "إبيديكوس" (بيت ٦٤٠) وكذلك فى مسرحية "الحبل" (بيت ١١٦٩):

PAL: Post sicilicula argenteola et duae conexae maniculae
et sucula.^(٢)

بالايسترا: ثم (هناك) منجل فضى صغير ، وزوج من الأيدي الصغيرة المترابطة ورافعة .

كما أن استخدام صيغة التصغير من أجل التودد يبدو ظاهراً فى حديث سكيبارنيو (Sceparnio) إلى أمبيليسكا فى مسرحية "الحبل" (بيت ٤١٩):

Scep : Sed quid ais , mea lepidula , hilara?^(٣)

سكيبارنيو: لكن ماذا تقولين ، يا جميلتى الصغيرة ، البهجة ؟

إن بلاوتوس يستطيع أن يستخدم أيضاً التعبيرات المتداولة فى التودد أو يزيد عليها كما فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٦٦٤-٦٦٥):

PHILA: Da , meus ocellus , mea rosa , mi anime , mea voluptas,
Leonida , argentum mihi .

فيلانيوم: ليونيدا ، يا عيني ، يا ورنثى ، يا روحى ، يا مصدر سعائتى (هواى) ،

قدّم النقود إلى .

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد، "كنز البخيل - التولمان" ، المرجع السابق ، ص ٢٥.

CF: Westaway (M.A), op.cit, p.72

Duckworth (G.E), op.cit .pp.334-335.

(٢)

وقد كان أريستوفانيس يقصد أيضاً إثارة الضحك من وراء صيغة التصغير ، ففى مسرحية "السحب" نجده يستخدم اسم الفيلسوف سقراط فى صيغة التصغير (Sokratidion) ، ويجعل الأب سترسيبليس ينادى به الفيلسوف مراراً فى سذاجة من أجل إثارة الضحك ، انظر:

محمد حمدى إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ١٢٧.

Lindsay (W.M), On some lines of Plautus and Terence, CQ 23 (1929), P. 112.

(٣)

كما أن كلمة (mea voluptas) "يامصدر سعادتي" أو "ياهاوي" التي استخدمها بلاوتوس لإظهار التودد والإعزاز تظهر في إيقاع حقيقي أيضاً في مسرحية "الجندي المغرور" (بيت ٣٤٦).

وإلى جانب ذلك نجد التعبير عن الأصوات الخافضة والتهديدات ، والأنفاس الطويلة والقبالات في نظم مدهش عن طريق التصغير ، وهو ما يُعتبر أحد السمات المميزة للأسلوب البلاوتي^(١).

ومما سبق يمكننا القول أن بلاوتوس كان أصيلاً مبدعاً في إحداث سلسلة من التوريات عن طريق أسماء الأعلام ، وكذلك كان في استخدامه لأسلوب التناقض وسوء الفهم ، والتصغير في عبارات المجاملة والتودد ، والجناس والسجع ، والتكرار البلاغي ، وكان عن طريق بعض تلك الأساليب يقوم بإرساء قواعد وقيم قد أهملها مجتمعه فأراد إحياءها من جديد وأراد أيضاً إرساء أخلاقيات وعادات جديدة في مجتمعه لتهدئته وتنقيف عاداته وتقاليده .

واعتقد أنه لا يجانبني الصواب ، إذا قلت إن المسرح البلاوتي من هذه الزاوية كان مسرحاً تنويرياً ، الأمر الذي تناولته بالتفصيل في الباب الثاني من هذا البحث .

الخاتمة

الخاتمة :

فى هذا البحث تناول الباحث جوانب الأصالة والتقليد عند الشاعر الكوميدي الرومانى بلاوتوس ، وجاء البحث كالتالى :

كان الباب الأول بعنوان "كوميديات بلاوتوس بين التأثر والتأثير" ، يضم فصليْن ، الفصل الأول بعنوان "مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين" تناول فيه الباحث مكانة بلاوتوس بين شعراء عصره ، وآراء النقاد فى مسرحياته وأثرها فى الكوميديا على مر أطوارها ، ومواطن ابتكاره وتقليده فى آليات المسرح من حيث بناية المسرح ومكوناته وشكله ومقاعده ومناظره ومداخله والممثلين وأقنعتهم وملابسهم وغير ذلك من القضايا التى شغلت المسرح ومازالت مطروحة على مائدة النقاد فى العصر الحديث .

وقد مال الباحث إلى رأى القائل بأن مسرحيات بلاوتوس قد عرضت على خشبة المسرح قبل أن يصبح الجمهور الرومانى جالساً على مقاعد .

وفىما يتعلق باستخدام الأقنعة عرض الباحث لاختلاف الدارسين حول هذا الموضوع ، فالبعض منهم يرى أن الأقنعة قد استخدمت على المسرح الرومانى وكانت تتبع نظام الأقنعة فى الكوميديا اليونانية ، والبعض الآخر يشير إلى أنها لم تستخدم فى عصر بلاوتوس وترنتيوس .

وقد توصل الباحث فى هذا الجانب إلى أن المسرحيات البلاوتية التى تعتمد على أدوار التوائسم وهى "أمفيتريو" ، "التوأمان مينايخموس" ، "الأختان باكخيس" كانت تعرض على المسرح باستخدام أقنعة كى لا يستطيع الجمهور الجالس فى المسرح التفرقة بين التوائم وإلا لفقدت المسرحية نكهتها الكوميديّة.

وعن أثر الكوميديا البلاوتية على الكوميديا الأوربية أكد الباحث على ما ذهب إليه الدارسون من أن تأثير بلاوتوس قد امتد إلى عصر النهضة ، إذ كان الإيطاليون فى القرن الخامس عشر للميلاد يُخرجون مسرحياته ويتبعون خط سيره فى التأليف ، وانتشر تأثيره فى القرن السادس عشر إلى أسبانيا وألمانيا ثم بريطانيا ، وتأثر به الشاعر والكاتب شكسبير .

والفصل الثانى بعنوان "الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس" تناول فيه الباحث أهم الروئ النقدية للكوميديا البلاوتية ومدى تأثرها بالأصول الإغريقية .

وخلص الباحث من خلال العرض والموازنات إلى أن مواطن التقليد فى كوميديات بلاوتوس بدت جلية فى اقتباس الفكرة وانتحال الشخصيات وبعض الحوارات ، إلا أن أصالته كانت طاغية على ذلك من حيث محاكاته للمصادر اليونانية ، ويبدو ذلك فى لغته الشعرية وتعديله فى الحوار وتبديله فى الأماكن والإضافات التقنية ، وذلك فضلاً عن نظرته الخاصة فى المعالجة التى حولت بعض الأحداث إلى وقائع جديدة من صنعه هو .

وكان الباب الثانى بعنوان "المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتية" ، يضم فصلين ، الفصل الأول بعنوان "طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد" خلص فيه الباحث إلى أن بلاوتوس قد استطاع ببراعة فائقة إظهار صورة واضحة للإساءات اللفظية وتهديدات العقاب التى كان يتلقاها العبيد ، وفى الوقت ذاته كان متعارفاً عليها من قبل الجمهور الرومانى فى الحياة اليومية . حيث أراد بذلك أن ينتقد وضع العبودية بوجه عام ووسائل التعذيب التى يتعرض لها العبيد بوجه خاص . فقد نجح بلاوتوس من خلال مسرحياته من نقل صفة العبد من قائمة الآلات أو الأشياء الضرورية لحياة السادة إلى قائمة الأشخاص الذين يتفاعلون مع المجتمع ويشاركون السادة فى جليل الأعمال .

وقد لاحظنا أيضاً روح الثورة والنقد والأمل فى تغيير أوضاع العبيد من خلال المكانة التى أولاها بلاوتوس لعبيده وكأنه يريد أن يتكهن بالمستقبل الذى سوف تصبح فيه العلاقة بين السيد والعبد علاقة الند للند .

وقد خلص الباحث أيضاً إلى أن بلاوتوس كانت له وجهة نظر إصلاحية فى تأكيد على أن السيد سيد بأفعاله والعبد عبد بخصاله ، وهو بذلك يقرر بأن كل البشر متساوون فى الجبلة ومتفاوتون فى الخصال والأفعال ، ومن ثم جاءت مشروعية انتقال شخصيات مسرحياته من الحرية إلى العبودية ومن العبودية إلى الحرية .

وفى الفصل الثانى بعنوان "موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية" خلص فيه الباحث إلى أن نقد بلاوتوس للروابط التى تجمع بين الآباء والأبناء والأزواج فى المجتمع الرومانى كان واضحاً فى مسرحياته ، فقد تعرض لظاهرة عقوق الأبناء لآبائهم ، وظاهرة الآباء المتصابين المستهترين ، وعدم التوفيق والانسجام بين الأزواج ، وجعل ذلك من الآفات التى تهدد كيان المجتمع ومن ثم يجب معالجتها والتخلص منها كظاهرة ضارة من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية معاً.

أما الباب الثالث فقد كان بعنوان "العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية" ، يضم ثلاثة فصول ، الفصل الأول بعنوان "تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية" ، وخلص فيه الباحث إلى إبراز أصالة بلاوتوس المتناهية فى الإشارات الرومانية العديدة إلى الأماكن ونظم الإدارة إلى جانب الممارسات الرومانية كطرق البيع والشراء والمحاكمة. وليس أدل على أصالته من إشاراته المتعددة إلى التاريخ الرومانى من الناحية السياسية والاقتصادية ونجاهله لمعظم الإشارات الخاصة بالتاريخ اليونانى .

وفي الفصل الثاني بعنوان " الآلهة الرومانية في المسرح البلاوتي " خلص الباحث إلى أن بلاوتوس نجح في التوفيق بين أصول مسرحياته اليونانية وبين العنصر الديني والعقيدة الدينية كما كانت في الحياة الرومانية الواقعية .

وفي الفصل الثالث بعنوان " السمات الأسلوبية واللغوية في الكوميديا البلاوتية " أشار الباحث إلى سيطرة بلاوتوس على اللغة اللاتينية مما جعل مسرحياته تفيض بالأصالة وتعبيراته المبتكرة تضيف عليها طعماً خاصاً بها لا يشاركه فيه إلا القليل .

وبدت أصالته واضحة في إحداث سلسلة من التوريات عن طريق أسماء الأعلام ، وكان في أسلوب التناقض وسوء الفهم ، والتصغير في عبارات المجاملة والتودد ، والجناس والسجع ، والتكرار البلاغي ، أقرب إلى المصلح والناصح الاجتماعي ، فكان عن طريق تلك الأساليب يقوم بإرساء قواعد وقيماً قد أهملها مجتمعه فأراد إحياءها من جديد ، وأراد أيضاً إرساء أخلاقيات وعادات جديدة في مجتمعه لتهدئته وتنقيف عاداته وتقاليده .

وختاماً ، من خلال ما سبق نستطيع أن نقول بأن المسرح البلاوتي كان مسرحاً تنويرياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، من حيث نقده للواقع ، واستشرافه لآفاق المستقبل ، بأسلوب يجذب إليه العامة والخاصة على السواء .

قائمة الاختصارات

أ- قائمة الاختصاراتأولاً : أسماء الدوريات

AJPH	American Journal of Philology.
BFA	Bulletin of the faculty of Arts , Cairo university.
CJ	Classical Journal.
CPH	Classical Philology.
CQ	Classical Quarterly.
CR	Classical Review.
G&R	Greece and Rome.
JRS	Journal of Roman Studies.
LCL	Loeb Classical Library.
LEC	Les Etudes Classiques.
PHQ	Philological Quarterly.
REL	Revue des Etudes latines.
RPH	Revue de Philologie.

ثانياً : أسماء الأعلام

ALCES	Alcesimarchus
ALCM	Alcmena
ALEX	Alexis
AMP	Ampellisca
ANN	Annales
ANTH	Anthrax
ANTIPH	Antiphanes
ARG	Argyrippus
ARIST	Aristophontes
ART	Artemona
CHAR	Charmlides
CHRY	Chrysalus
CIC	Cicero
CLEAR	Cleareta
COC	Cook
CONG	Congrio
CUR	Curculio
DAEM	Daemones
DEM	Demaenitus
ERG	Ergasilus
EROT	Erotium
EUCL	Eucllo
GR	Gripus
HEG	Heglo
IUP	Iuppiter
KA	Kallipides
LAB	Labrax
LEON	Leonida
LIB	Libanus
LYC	Lyconides
LYI	Lydus

MAT	Matrona
MEG	Megadorus
MEN	Menaechmus
MEN (S)	Menaechmus Sosicles
MER	Mercurius
MES	Messenio
MET	Metamorphoses
MNES	mnesilochus
MOS	Moschus
NIC	Nicobulus
Ovid	Ovidius
PAL	Palinurus
PAR	Parasitus
PEN	Peniculus
PHAED	Phaedra
PHILA	Philaenium
PHILOC	Philocrates
PHILOX	Philo Xenus
PIST	Pistoclerus
PLAN	Planesium
PLES	Plesidippus
PYTH	Pythodicus
SCEP	Sceparnio
SEL	Selenium
SEN	Senex
SEST	Sestius
SIM	Simo
SOSI	Sosia
SOST	Sostratos
STAPH	Staphyla
STROB	Stroblus
TAC	Tacitus
THER	Therapontigonus
TRACH	Trachalio
TRAN	Tranio
TYND	Tyndarus

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

المصادر الأجنبية:

- Ernout (A.), Plaute, Collection des universités de France , Tome I,II, Paris (1944).
- Gellius (A.), Noctes Atticae, edited by John C. Rolfe, 3 Vols, (L.C.L), Harvard Univ press (1952).
- Gratwick (A.S), Plautus , Menaechmi , Cambridge (1976).
- _____, Terence, The brother , England (1987).
- Koerte (A.), Menander , Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubnerian, Germany, (1950).
- Lindsay (W.M), Captivi of Plautus , London (1900).
- Maccary (W.T) and Willcock (M.M), Plautus , Casina , Cambridge (1976).
- Plautus (T.M), Edited by Paul Nixon , 5 Vols , (L.C.L), Harvard Univ press (1958).
- Pickard (A.W), Select fragment of the Greek comic poets , Oxford (1900).
- Sandbach (F.H), Menandri reliquiae selectae oxford classical texts , Oxford Univ. press (1979).
- Terentius (A.), The Eunuchus , edited by John Sargeant , (L.C.L), London (1934).

-المصادر العربية:

- بلاوتوس : "كنز البخل-التوأمين" (من الأدب التمثيلي اللاتيني) ترجمة وتعليق د. أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩).
- _____: مسرحية "الأخوان مينايخموس" ، تقديم وترجمة د. محمد حسن وهبة ، جامعة عين شمس (١٩٩٦).
- ترنتيوس أفير : "الخصي" ، ترجمة د. محمد سليم سالم - مراجعة د. محمد صقر خفاجة ، روائع المسرح العالمي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (١٩٦٤).
- _____: "فورميوس-الحماة" (من الأدب التمثيلي اللاتيني) ، ترجمة وتعليق د. أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، مراجعة د. محمد سليم سالم ، القاهرة ، دار الكتاب المصري (١٩٥٩).
- هوراتيوس : "فن الشعر" ترجمة د. لويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨).

ثانياً: المراجع :

-المراجع الأجنبية:-

- Anderson (W.S), Barbarian play , Plautus' Roman comedy , Toronto Buffalo London (1993).
- Arnott (W.G.), Note on the parallels between Menanders' Dyskolos and Plautus' Aulularia .Phoenix 18 (1964),pp.129-131
"Viktor poschl : Die neuen Menander , papyri unde die originalitat des Plautus, CR 35 (1975),P.314.
- Beacham (R.C), The Roman theatre and its audience , London (1995).
- Beare (w.), The Roman stage. A short history of Latin drama in the time of the republic, 3rd edition , London (1968).
Plautus and his public , CR 42 (1928),PP.106-111.
- _____, Slave costume in New comedy,CQ 42 (1949),PP.30-31.
- _____, Seats in the Greek and Roman theatres , CR 47 (1933),PP.51-55.
- _____, Masks on the Roman stage ,CQ 33 (1939),PP.139-146.
- Bertini (F.), Les ressources comiques du double dans le theatre de Plaute' Amphitryon ,Bacchides , Menaechmes ,LEC 51 (1983).pp.307-308.
- Brunt (P.A), "W.L.Westermann:The slave systems of Greece and Rome antiquity , JRS 47 (1958),PP.164-170.
- Champeaux (J.), "Fortuna et vocabulaire de la famille de fortuna chez Plaute et Terence ,RPH 56 (1982),pp.57-66.
- Clak (J.R), Wordplay at "Amphitruo",CPH 75 (1980),PP.137-138.
- Conte (G.B), Latin literature , London (1994).
- Csapo (E.), Plautine elements in the running-slave entrance monologue? CQ 39 (1989),PP.148-163.
- Currie (H.M), Parallelism in Plautus ,Latomus 43 (1984),pp.560-570.
- Der (K.), Vidularia:outlines of Areconstruction , CQ 37 (1987),pp.432-443.
- Dessen (C.S), Plautus' satiric comedy: The Truculentus , PHQ 56 (1977),PP.145-158.
- Duckworth(G.E), The nature of Roman comedy , A study in popular entertainment , Princeton (1952).
- Dunbar (N.), A new commentary on Pseudolus,CR 39 (1989), pp.24-26.
- Duff (J.W), A literary history of Rome from the origins to the close of the golden age , London (1953).
The writers of Rome , Oxford (1924).
- Easterling (P.E), The Cambridge history of classical literature , Greek drama ,Vol II,part 2, Cambridge (1989).
- Knox (B.M) The double significance of two Plautine names , AJPH 105 (1984),PP.330-332.
- Ehrman (R.K),

- Fantham (E.), Act IV of the Menaechmi: Plautus and his original , CPH 63 (1968), PP.175-183.
- _____ The Curculio of Plautus: An illustration of Plautine methods in adaptation, CQ 15 (1965) ,pp.84-100.
- Forehand (W.E), Terence , Twayne publishers , Boston (1985).
- Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922).
- Goldberg (S.M), Understanding Terence , Princeton (1986).
- _____ Act to Action in Plautus Bacchides , CPH 85 (1990), PP.191-201.
- Grant (M.), Roman literature , Cambridge (1954).
- Gratwick (A.S), Titus Maccius Plautus , CQ 23 (1973) ,pp.78-84.
- _____ The 'True' Plautus ? CR 43 (1993) ,PP.36-40.
- _____ Apporto vobis Plautum ? CR 20 (1970), PP.333-335.
- Grenier (A.), The Roman spirit in religion thought and art , Newyork (1926).
- Grimal (p.), "La literature et histoire" , Collection de L'ecole Francaise de Rome , Rome (1986).
- Haddas (M.), A History of Latin literature , Columbia university press, Newyork (1952).
- Halporn (J.W), "Erich Segal: Roman laughter , the comedy of Plautus CJ 65 (1969-1970), pp.234-236.
- Hannah (R.), Alcumena's long night: Plautus , Amphitruo 237-276, Latomus 52 (1993) ,pp.65-74.
- Harsh (PH.), A Handbook of classical drama , London (1944).
- Higginbotham(J), Greek and Latin literature , A comparative study, Methuen London (1969).
- Hight (G.), The Classical tradition , Oxford (1949).
- Hodgman (A), "Verb Forms in Plautus " , CQ I (1907), PP.97-134.
- Hough (J.N), The development of Plautus' Art , CPH 30 (1935), pp.43-57.
- _____ Juppiter , Amphitryon and The cuckoo , CPH 65 (1970), PP.95-96
- _____ Plautine technique in delayed exits , CPH 35 (1940), PP.39-48.
- _____ The understanding of intrigue , A study in Plautine chronology , AJPH 41-60(1939), PP.422-435.
- Hunter (R.L), The new comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985).
- Ireland (S.), "W.S.Anderson: Barbarian play ; Plautus' Roman comedy , CR 45 (1995), pp.440-441.
- Jocelyn (H.D), Exemplaria Graeca , CR 31 (1981), pp.192-194.
- _____ Forgeries of Plautus , CR (1981), PP.196-197
- _____ Plautus , Rudens 83-88 , CR 15 (1966), P.148.

- Johnston (M.), Exits and entrances in Roman comedy . Plautus and Terence , Newyork (1933)
- Juniper (W.H), Character portrayal in Plautus , CJ 31 (1935-1936),pp.276-288.
- Kamel (W.), The Menaechmi of Plautus:its peculiarity and origin , Bulletin of faculty of Arts , Cairo uni 16 (1954), pp.127-142.
- Kenney (E.J), The Cambridge history of classical literature . the early republic , vol II , part I , Newyork (1982)
- Kinsey (T.E), Notes on the Rudens of Plautus , Latomus 25 (1966),pp.272-277.
- Konstan (D.), Roman Comedy , London (1983).
 _____, Plot and theme in Plautus' Asinaria , CJ 73 (1978),pp.215-221.
- Lacey (D.N), Like father, like son: comic theme in Plautus' Bacchides, Cj 74(1978),pp.132-135.
- Lange (D.N), The number of slave roles in Plautus' Aulularia , CPH 68 (1973),pp.62-63.
- Leo (F.), Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komodie , 2nd edition Berlin (1912).
- Lindsay (W.M), Syntax of Plautus , Newyork (1936).
 _____, On some lines of Plautus and Terence , CQ 23 (1929),pp.152-175.
 _____, Captivi of Plautus , London (1900).
- Lowe (J.C.B), Aspects of Plautus originality in Asinaria , CQ 42 (1992),pp.152-175.
 _____, The cook scene of Plautus' Pseudolus , CQ 35 (1985),pp.416-422.
 _____, Prisoners , Guards and Chains in Plautus , Captivi : 112 AJPH (1991),PP.29-44 .
 _____, The virgo callida of Plautus , Persa , CQ 39 (1989),pp.390 - 399.
- Luce (J.T), Ancient writers . Greece and Rome , Newyork (1981)
- Mackail (J.W), Latin literature , London (1965).
- Magoffin (R.D), "F.A.Wright;Three Roman poets , Plautus , Catullus and Ovid , their lives , times and works , CJ 35 (1939-1940), PP.490-491.
- Mcleish (K.), Roman comedy , London and Basingstocke (1983).
- Moussy (C.), Ornamentum et ornatus:de Plaute A'la vulgate , REL 74 (1996),PP.92-107.
- Nadjo (L.), Maiters et serviterus dans les Bacchides de Plaute , Latomus 46 (1987), pp.301-317.
- Norwood (G.), Plautus and Terence , Newyork (1963)
- O'Bryhm (S.), The originality of Plautus Casina , Ajph 110 (1989),pp.81-103.
- Owens (W.M), The third deception in Bacchides , Fides and Plautus' originality , AJPH115 (1994),pp.381-400.

- Phillips (J.E), Alcumena in the Amphitruo of Plautus: A pregnant lady joke, *CJ* 80 (1985) ,PP121-126.
- Prescott (H.W), Studies in the grouping of nouns in Plautus ,*CPH* 4 (1909),PP.1-24.
- _____, "G.Norwood:Plautus and Terence" , *CJ* 28 (1932-1933),pp.213-215.
- Reeve (M.D), Plautus , Pontano and Panormita , *CR* 40 (1990), pp.24-27.
- Renahan (R.), Notes and Discussions, Mosquito control in Plautus , *CPH* 71 (1976) ,pp.164-165.
- Rose (H.J), A Handbook of Latin literature , from the earliest times to the death of St.Augustine , 3rd edition , London (1954).
- _____, Outlines of classical literature for students of English , London (1959).
- Sandbach (F.H), The comic theatre of Greece and Rome , London(1977)
- Seaman (W.M), The Understanding of Greek by Plautus' Audience , *CJ* 50 (1954),PP.115-119.
- Segal (E.), "Netta Zagagi:Tradition and originality in Plautus:studies of the amatory motifs in Plautine comedy , *AJPH* 103 (1982),PP.217-219.
- _____, The originality of Menaechmi , *CR* 41 (1991),pp.48-49.
- _____, The purpose of Trinummus , *AJPH* 95 (1974), pp. 252-264.
- _____, Roman laughter , The comedy of Plautus , Cambridge (1968)
- Sharrock (A.R), The Art of deceit: Pseudolus and the nature of reading , *CQ* 95 (1996),pp.152-174.
- Simon (E.), The ancient theatre , translated by C.E.Vafopoulou-Richard , London and Newyork (1982).
- Skutsch (O.), Notes on Aulularia of Plautus , *CR* 50 (1936),pp.213-214.
- _____, New words from Plautus , *CR* 51 (1937),P.166.
- _____, Plautus , Rudens 603FF , *CR* 15 (1966),PP.12-14.
- _____, Plautus , Rudens 86 , *CR* 17 (1967),pp.11-14.
- Stace (C.), The slaves of Plautus , *G. R* 15 (1968),pp.64-77.
- _____, Plautus (Rudens – Curculio – Casina), Newyork (1981).
- _____, Four notes on Plautus'Aulularia , *CPH* 70 (1978), pp.41-42.
- Stewart (Z.), The god Nocturnus in Plautus'Amphitruo , *JRS* 50 (1960),pp.37-43.
- Taylor (D.), Roman comedy , London and Basingstoke (1980).
- Toliver (H.M), Plautus and The state gods of Rome , *CJ* 48 (1952), pp.49-57.
- Ullman (B.L), Propernames in Plautus , Terence and Menander , *CPH* 11(1916), PP.61-64.
- Usher (H.J.K), , "Christopher Stace : Plautus , Rudens , Curculio ,

- Casina", CR 33(1982),pp.158-159.
- Webster (T.B.L), Greek theatre , production , 1st published , London (1956).
- _____, Studies in Menander , Manchester (1950).
- Westaway (M.A), The original element in Plautus , Cambridge (1917) .
- Wiles (D.), The Masks of Menander , Cambridge (1993).
- Willcock (M.M), Plautus' Cantica , CR 47 (1997),pp.296-298.
- _____, Plautus' Pseudolus , JRS 79 (1989),pp.185-189.
- Williams (G.), Tradition and originality in Roman poetry , Oxford (1968).
- _____, Some aspects of Roman marriage ceremonies and ideals , JRS 48 (1958),pp.16-19.
- _____, "J.Genzmer:der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original , JRS 48 (1958), PP.220-221.
- _____, Some uses of gratus and gratia in Plautus , evidence for European__indo? CQ 9 (1959),pp.155-163.
- _____, "E.Freankel : elementi Plautini in Plauto , JRS 53 (1963),pp.244-245.
- Zagagi (N.), Plautus , Cist 231-49:dialogue_scene substituted by Plautus for new comedy monologue? CJ 76 (1981),pp.312-317.
- _____, Tradition and originality in Plautus , studies of amatory motifs in Plautine comedy , Gottingen (1980).

-المراجع العربية:-

- إبراهيم سكر : دراسات في الأدب الرومانى ، الأسطورة ، الملحمة ، الدراما ، جامعة عين شمس ، مكتبة سعيد رأفت (١٩٨٧).
- إبراهيم نصحي : تاريخ الرومان ، الجزء الثانى ، من ١٣٣ ق.م حتى ٤٤ ق.م ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٨٨).
- أحمد عبد الرحيم أبو زيد : تاريخ الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤).
- أحمد عثمان : الأدب اللاتينى ، ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى ، العدد (١٤١) ، الكويت ، عالم المعرفة (١٩٨٩).
- _____ : الأدب اللاتينى ، ودوره الحضارى ، العصر الفضى ، القاهرة ، إيجيبتوس (١٩٩٠).
- _____ : الشعر الإغريقى ، تراثاً إنسانياً وعالمياً ، العدد (٧٧) ، الكويت ، عالم المعرفة (١٩٨٤).
- د.ف (ج.و) : تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم _مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤).
- سيد صادق : الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤).
- _____ : عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق (Senex amator) فى كوميديا بلاوتوس ، مجلة كلية الآداب المجلد (٥٩) ، العدد (٢) ، جامعة القاهرة ، إبريل (١٩٩٩).
- عبد الله المسلمى : ميناندر _ديسكولوس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٧٥).
- عبد العظيم عبد الكريم : الأدب الرومانى منذ البداية حتى نهاية عصر شيشرون ، كلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر (١٩٨٢).
- عزه محمد سليم سالم : مقارنة بين قصة هيبوليتوس ليوربيديس وقصة فايدرا لسينيكافيدر لراسين ، دراسات أدبية ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٨٩).
- محمد حمدى إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية ، أدبيات ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان (١٩٩٤).
- محمود سلام زناتى : المرأة عند الرومان ، الإسكندرية (١٩٥٨).

الملخص باللغة العربية

استمد بلاوتوس موضوعاته من مناندرس وغيره من شعراء الكوميديا الحديثة ولكنه أعطى مسرحياته لونها الخاص والتميز ، فلم يكن مجرد ناقل أو مترجم للتراث اليونانى ، بل إن أعماله كانت زاخرة بالعناصر الرومانية ، التى تعد دليلاً على أصالته الخالصة . وفى الوقت ذاته أدى بلاوتوس خدمة غير مقصودة لكتاب المسرح الكوميدى اليونانى ، فقد فقدت الأصول الإغريقية ولم يبق إلا المسرحيات الرومانية للحكم عليها . فمن خلال دراسة مسرحياته ، تبين لنا أنه لا يلتزم التزاماً متزمناً بالأصل الذى نقل عنه ، فهو فى أغلب الحالات يضيف من عنده ، ومعظم هذه الإضافات لا تستمد من مسرحيات أخرى بل هى من ابتداع المؤلف نفسه ، وفى الوقت ذاته أغفل بلاوتوس تقاليد المسرح الإغريقى ولم يعتن بها إلا إذا وظفها لخدمة أغراضه الكوميدية.

كان بلاوتوس خبيراً بالشئون العامة وبالحياة ، فلاحظ كل ما فى الحياة ، فهو يضحك من كل شيء ، ولكنه فى هذا الضحك ينقد الحياة ، فكانت نظرته إلى الأخلاق نظرة رجل ينتقد وضع العبودية ، وعدم الوفاق بين الأزواج ، وعقوق الأبناء لأبائهم ، وكان يكره النخاسة والقوادة والحب الآثم فى سن الشيخوخة ، ويمدح التضحية والإخلاص والصدقة . فالمسرح البلاوتى كان مسرحاً تنويرياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، من حيث نقده للواقع ، واستشرافه لآفاق المستقبل ، بأسلوب يجذب إليه العامة والخاصة على السواء .

وقد تناولت هذه الدراسة جوانب الأصالة والتقليد عند الشاعر الكوميدى الرومانى ، وجاءت فى ثلاثة أبواب :

كان الباب الأول بعنوان " كوميديات بلاوتوس بين التأثير والتأثر " ، يضم فصلين : فى الفصل الأول ، تناول الباحث مكانة بلاوتوس بين شعراء عصره ، وآراء النقاد فى مسرحياته وأثرها فى الكوميديا على مر أطوارها ، ومواطن ابتكاره وتقليده فى آليات المسرح ، من حيث بناية المسرح ومكوناته وشكله ومقاعده ومناظره ومداخله والممثلين وأقنعتهم وملابسهم ، وغير ذلك من القضايا التى شغلت المسرح وما زالت مطروحة على مائدة النقاد فى العصر الحديث .

وفى الفصل الثانى ، تناول الباحث أهم القضايا النقدية للكوميديا البلاوتية ومدى تأثيرها بالأصول الإغريقية ، وخلص الباحث من خلال العرض والموازنات إلى أن مواطن التقليد فى كوميديات بلاوتوس بدت جلية فى اقتباس الفكرة وانتحال الشخصيات وبعض الحوارات ، إلا

أن أصلاته كانت طاغية على ذلك من حيث محاكاته للمصادر اليونانية ، وتبديله فى الأماكن والإضافات التقنية .

وكان الباب الثانى بعنوان " المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتية " ، يضم فصلين :

فى الفصل الأول ، تناول الباحث طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد ، وخلص فيه الباحث إلى أن بلاوتوس كانت له وجهة نظر إصلاحية فى تأكيده على أن السيد سيد بأفعاله والعبد عبد بخصاله ، وهو بذلك يقرر بأن كل البشر متساوون فى الجبلة ومتفاوتون فى الخصال والأفعال ، وكأنه يريد أن يتكهن بالمستقبل الذى سوف تصبح فيه العلاقة بين السيد والعبد علاقة الند للند .

وفى الفصل الثانى تناول الباحث موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية ، وخلص فيه إلى نقد بلاوتوس لظاهرة عقوق الأبناء لأبائهم ، وظاهرة الآباء المتصائبين المستهترين ، وعدم التوفيق والانسجام بين الأزواج ، وجعل ذلك من الآفات التى تهدد كيان المجتمع ومن ثم يجب معالجتها والتخلص منها كظاهرة ضارة من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية معاً .

أما الباب الثالث فقد كان عنوانه " العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية " ، وجاء فى ثلاثة فصول :

فى الفصل الأول ، تناول الباحث تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية ، وخلص فيه إلى وضوح أصالة بلاوتوس المتناهية فى الإشارات الرومانية العديدة إلى الأماكن ونظم الإدارة إلى جانب الممارسات الرومانية كطرق البيع والشراء والمحاكمة .

وفى الفصل الثانى تناول الباحث الآلهة الرومانية فى المسرح البلاوتى ، وخلص إلى نجاح بلاوتوس فى التوفيق بين أصول مسرحياته اليونانية وبين العنصر الدينى والعقيدة الدينية كما كانت فى الحياة الرومانية الواقعية .

وفى الفصل الثالث تناول الباحث السمات الأسلوبية واللغوية فى الكوميديا البلاوتية ، وأشار فيه إلى سيطرة بلاوتوس على اللغة اللاتينية مما جعل مسرحياته تفيض بالأصالة ، هذا إلى جانب أصالته الواضحة فى إحداث سلسلة من التوريات عن طريق أسماء الأعلام . فكل هذه المميزات السابق ذكرها جعلت من بلاوتوس أعظم كتّاب المسرح الرومانى .

الملخص باللغة الإنجليزية

Through the survey and comparisons the researcher reached that the imitation aspects in the comedies of Plautus which were clear in adapting the idea and personification and some dialogues , but his originality was dominant in his imitation of the Greek sources, and the change in the places and other technical additions .

the title of the second section was '*the social content in the plautine comedy* ' In the first chapter the researcher dealt with the relation between masters and slaves , and reached that Plautus had a good point of view about reformation that the master is master by his deeds , and the slave is slave by his qualities , so he decided that people as human beings are equal in the natural disposition and different in qualities and deeds , in a sense. he predicts the future relation between the master and the slave as equal to each other.

In the second chapter , the researcher dealt with the attitudes of comedies regarding love and marriage , and came up with Plautus' criticism of impious sons phenomenon of their fathers , childish and reckless fathers' phenomenon , disharmony between husbands and wives , and he considered this one of the epidemics which threaten society , hence it must be treated and uprooted it as a harmful phenomenon from the moral and social aspects as well.

The title of the third section was "*The Roman elements in Plautine comedy* "in the first chapter , the researcher dealt with the portrayal of the character regarding traditions and Roman systems , he reached that Plautus' originality should be foregrounded in various Roman gestures related to places and systems of administration , this is in addition to the Roman way of life such as selling , buying and judging .

In the second chapter , the researcher dealt with The Roman gods in Plautine theatre , and reached that Plautus' success in reconciling among the Greek originals of his plays and the religious element and the religious belief as it was in the real Roman way of life .

In the third chapter , the researcher dealt with the stylistic and linguistic features in Plautine comedy and pointed out the Plautus' control of the Latin language which made his plays immensely reflect his originality , this is in addition to his apparent originality in the series of puns produced via Proper names .

All of these advantages made Plautus one of the greatest writers of the Roman theatre.

A synopsis

Plautus took his topics from Menander and others from the poets of New Comedy . but his plays have its unique and distinct features . He was not a mere copyist or a translator of the Greek heritage , but his works were full of Roman elements , which are considered as an evidence of his pure originality.

Through studying his plays ,it became clear for us that he is not bound by the original which he quoted from it . Rather he adds to it , most of these additions are not taken or copied from other plays but they are the convention of the author himself , furthermore he neglected the traditions of the Greek theatre , and he didn't care of it , unless he employed it to serve his comic purposes .

Plautus was an expert with life and public affairs , he observed all things in life , he laughed at every thing , but through humor he criticized life , his point of view concerning morals was that of a man who criticizes the position of the slavery , disharmony between husbands and wives , the impious sons for their fathers , he disliked the slave trade , pimp , sinner love in old age , and praised sacrifice, loyalty , friendship.

The Plautine theatre was a completely enlightened one , where he criticized the reality and predicted in his field future horizons , through style , that attracts common people and elite together.

The study dealt with aspects of the originality and the imitation of the Roman comic poet Plautus:

The title of the first section was “ *Plautus' comedies between the effectiveness and the influence* “, In the first chapter the researcher dealt with Plautus' position among the poets of his age , and the critics' view points of his plays and its impact on comedy through different stages of writings , his creativity and imitation's aspects of theatre mechanisms regarding its building , formation , shape , seats, scenery , entrances actors and their masks , clothes and the other issues which have been discussed by critics in modern age.

In the second chapter , the researcher dealt with the important critical opinions of the Plautine comedies and the impact of the Greek originals.

Ain Shams university
Faculty of Arts
Department of the Ancient
European Culture

The originality and the tradition in plautus' comedies
An MA Thesis in Latin literature

prepared by
Ahmed Fahmy Abdel-gawad Hassan
*A demonstrator in the department
of the Greek and Latin Studies
South Valley University – Sohag*

Supervised by

Dr /
Tayseer M El-Tanawy
Teacher of the latin literature

PROF.Dr /
Mohamed M.Hassan Wahba
Ex Dean of the Faculty of Arts and the
transferor professor at the faculty

